CANADIAN THESES
67319
THESES CANADIENNES

AUTHOR/AUTEUR
TYSON, P.K.

THE CRITICAL RECEPTION...

ISBN
0-315-19411-1

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE

National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Canada

NL 339 (r. 85/09)

0-315-19411-1

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Division | Division des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

67319

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

TYSON, PETER KENNETH

Date of Birth — Date de naissance	Country of Birth — Lieu de naissance
19.4.52	ENGLAND

Permanent Address — Résidence fixe

1, LINKS RD., PENWORTHAM, PRESTON, PR1 0EP, LANCASHIRE, ENGLAND, PR1 0EP.

Title of Thesis — Titre de la thèse

THE CRITICAL RECEPTION OF GEORG KAISER'S DRAMAS: 1915-45

University — Université

ALBERTA

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée

PH.D.

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade	Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse
1983	DR. ERNEST REINHOLD

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date	Signature
29.7.83.	Peter K. Tyson.

NL-91 (4/77)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

"The Critical Reception of Georg Kaiser's Dramas: 1915–45"

by

Peter K. Tyson

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

GERMAN LITERATURE

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Peter K. Tyson

TITLE OF THESIS "The Critical Reception of Georg Kaiser's Dramas: 1915–45"

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED DOCTOR OF PHILOSOPHY

YEAR THIS DEGREE GRANTED FALL, 1983

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) ....Peter K. Tyson..

PERMANENT ADDRESS:

.....1, Links Road.....

.....Penworthan, Preston,..

.....PR1 0EP, Lancashire, England

DATED ....29 July.....1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "The Critical Reception of Georg Kaiser's Dramas: 1915–45" submitted by Peter K. Tyson in partial fulfilment of the requirements for the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY in GERMAN LITERATURE.

Supervisor

External Examiner

Date May 11, 1983

Dedication

For my parents and Latha Tampi.

Abstract

The thesis offers a socio-historical study which examines Georg Kaiser's place in German cultural life as seen through the reviews of his plays. The reviews are intended as a counterbalance to the published texts.

Volume I contains an edited documentation of 585 reviews (and supporting documents) of 44 of Kaiser's plays which were premiered from 1915–45. This documentation makes available to scholars, in a single volume, reviews collected from archives and libraries in Canada and Europe. Over 90% of these reviews have not been reprinted since 1945 and are not readily accessible. Presenting a wide panorama of contemporary opinions towards Kaiser's dramas and concentrating on the premieres and major provincial and Berlin productions, the documentation recreates an important period of theatre history.

Volume II, a commentary, highlights the major points discussed by Kaiser's contemporaries. Many problems of interest to modern critics are discussed – e.g. Kaiser's breakthrough as a dramatist, his problems with the censors, his difficulties with the Nazis, political attitudes towards his dramas, the categorisation of his plays and their topicality in their social context.

The bibliography lists, for the period 1915–45, all the reviews which are contained in the "Georg Kaiser Collection" (University of Alberta) as well as the reviews which I have collected from other sources.

Acknowledgments

I wish to thank the following institutions for providing the reviews reprinted in the documentation volume: the "Georg Kaiser Collection", Special Collections, University of Alberta (Edmonton), the Dumont-Lindemann-Archiv (Düsseldorf), the Oldenburg Stadtarchiv, the Hamburg Staatsarchiv, the Zürich Schauspielhaus, the Basle Staatsarchiv and the Österreichische Nationalbibliothek (Vienna).

I also wish to thank the trustees of the Killam estate and the University of Alberta for providing the financial support necessary for my research in Alberta and Germany through a Killam predoctoral scholarship and travel grant and through a University of Alberta Dissertation Fellowship.

Lastly, I would like to thank my supervisor Dr. E. Reinhold and the members of my committee Dr. H. Pausch, Dr. H. Kreisel, Dr. A. Scott-Prelorentzos (University of Alberta) and Dr. Klaus Petersen (University of British Columbia) for their advice.

Table of Contents

VOLUME I – DOCUMENTATION

A. Reviews of Georg Kaiser's Major Expressionist Dramas: 1915–33.....1

B. The Discovery of Kaiser's Early Dramas after his Breakthrough as an Expressionist: 1917–21.....138

C. The Post-Expressionist Period: 1922–33.....289

D. Premieres in Exile: 1933–45.....566

VOLUME II – COMMENTARY

A. Introduction.....1

B. The Major Expressionist Dramas: 1915–33. Georg Kaiser's Breakthrough as an Expressionist.....16

C. The Discovery of Kaiser's Early Dramas after his Breakthrough as an Expressionist: 1917–21.....102

D. The Post-Expressionist Period: 1922–33.....204

E. Premieres in Exile: 1933–45.....353

F. Conclusion.....372

BIBLIOGRAPHY.....378

APPENDIX.....435

Abbreviations

D-L-A: Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf.

dir.: director.

n.d.: no date.

n.s.: no source.

GKC: "Georg Kaiser Collection", University of Alberta, Edmonton.

In the documentation section, I provide the following information for each production (if available): the date, place and level of the production (Uraufführung, Erstaufführung, etc.) and the names of the director, the set designer and of the actors in the leading roles.

In the bibliography of reviews, the plays are listed in the same order as they appear in the documentation section. All reviews in the GKC are listed here. A number in square brackets after a review indicates that this review is included in the documentation volume.

I. DOCUMENTATION

A. Reviews of Georg Kaiser's Major Expressionist Dramas: 1915–33

Der Fall des Schülers Vehgesack

11.2.1915, Uraufführung, Neue Bühne, Vienna. Dir.: Emil Geyer; Richard Grossmann (Verleger); Götz (Rektor); Jensen (Hornemann).

1. Alfred Polgar, *Die Schaubühne*, 11 (1915), 181–82.

An der Neuen Wiener Bühne: *Der Schüler Vehgesack* von Georg Kaiser. 'Szenen einer kleinen deutschen Komödie'. Das schmeckt nach Bitte um Entschuldigung. Warum dann nicht eindringlicher gebeten? Etwa: 'Bescheidener Rohentwurf einer losen Reihe von unausgeführten Szenen eines ohne jede Prätention als übermütig gedachten Spiels nach verschiedenen Mustern.' Die Komödie kann schon einen tüchtigen Posten von Verklausulierungen und Milderungsgründen vertragen. Sie sollte wohl eine Art zügellos lustigen Fastnachtsspiels werden, ist auch manchmal komisch, aber zu zäh, um geniessbar zu sein. Schlüpfrig auf deutsche Art; na, guten Appetit. Eine Schulkomödie. Überflüssig zu erwähnen, dass die Lehrer ein Rudel burlesker Trottel, der Pedell ein langsamer Denker und die Schüler eine fröhlich renitente Bande. Hierzu gesellt sich diesmal noch ein Kranz von Lehrersgattinnen. Sie sind abgeschmackt, zudringlich, geil. Nicht Damen, nicht Frauen, sondern Weiber. [...] Die Figuren des scherzhaften, mit dem Besen gemalten Sittenbildes sind aus Komödien ähnlicher Art wohlbekannt. Im Dialog springt manchmal ein origineller Funke zwischen ihnen. Das Ganze ist unerfreulich, weil es roh, schwerfällig und von dröhnender Witzigkeit ist. Herr Götz, der den Rektor spielt, hat die merkwürdige Gabe einer schöpferischen Milde. Unter seinen Fingern wandelt sich der närrische Schulmeister zur Märchenfigur. In bester Erinnerung wird der betrogene Professor des Herrn Jensen bleiben. Die Figur hatte grotesken Stil. Haltung, Maske, Gebärde, Sprache, Temperament, alles war wie aus einem Konvexspiegel

projiziert, fratzenhaft und oft unbändig komisch. Die Regie des Direktors Geyer machte sich bemerkbar. Warum die Primaner, also achtzehnjährige Jünglinge, in kurzen Hosen herumlaufen, wie Nestroys schlimme Buben, weiss ich nicht. Das kurze Kleidchen von Fräulein Hilde Coste ist schon eher verständlich.

Die Bürger von Calais

29.1.1917, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; Klöpfer (Eustache); Wendt (Jean de Vienne); Ehrle (Dugueschns).

2. Heinrich Simon, *Frankfurter Zeitung*, 30.1.1917, in G. Rühle, *Theater für die Republik 1917–33* (Frankfurt/M.: Fischer, 1967), pp. 55–56.

[...] Georg Kaiser verzichtete auf die dramatische Ausgestaltung des Vorganges. Ihm kam alles auf die Idee, den Sinn der Opfertat an. Er nahm die Tat sozusagen als das Gegebene und liess die Empfindungen ihrer Träger und des zuschauenden Volkes um sie kreisen. [...] Man spürt das Sinnbildliche dieses Stadtschicksals, es stellen sich unbeabsichtigte, aber unabweisbare Beziehungen ein zu dem Sturme, der heute Europa umbraust. Man erwartet den Kampf zweier Welttendenzen auf dem Boden dieser kleinen mittelalterlichen Stadt. Doch diese Erwartung erweist sich als Irrtum [...]. Es war dem Dichter gar nicht um diesen Kampf zu tun. Er wollte die neue reine Tat nicht aus dem Chaos des Geschehens herauswachsen lassen, wie den Baum einer neuen Erkenntnis, sondern er brachte die neue Tat gleich fertig mit und ... wollte sie nur predigen, nur immer reiner und schlackenloser verkünden. Das Drama ist also im Augenblick, wo sich die Führer des Volkes freiwillig melden, eigentlich vollendet, und was in zwei anderen Akten folgt, ist nur der Prozess der Läuterung [...] Was folgt, die Gnadenbotschaft des Königs von England, wirkt wie eine überflüssige Konzession an die Historie und – an das alte Drama. Denn die tragische Ironie, mit der im Sinne des bisherigen Dramenstiles der Tod des Eustache umwittert wird, wirkt in bezug auf die nun endlich zum Opfer Geläuterten auf den Zuschauer wie ein für sie fast blamabler Zwischenfall. [...]

Es interessiert [...] nicht, ob jeder Einzelne den Opfertod so geläutert geht, wie es der tiefste Sinn desselben verlangt. Wir wünschen vielmehr zu wissen, wie stösst diese Wahrheit der neuen Tat mit der so anders orientierten Welt zusammen?

Und der von Georg Kaiser geschaute tiefste Sinn – bringt er eine *neue* Wahrheit – oder bescheidener – vielleicht eine alte in neuen Bildern und Symbolen? [...] Für die eigene Person darf bekannt werden: es waren keine neuen Wahrheiten zu vernehmen. Alte Wahrheiten, von einem feinen Geist wieder gedacht und in echtem Glauben an sie wieder gefühlt [...]. Neue Tafeln? Die kommen wohl erst, wenn die alten einmal gründlich zerschlagen worden sind. Und

das ist meistens eine sehr dramatische Angelegenheit und kein Bühnenweihespiel.

[...] Zwar ward die Aufführung zu sehr auf zwei verschiedene Tonarten gestellt. Der erste Akt wurde noch wie ein richtiges Theaterstück gespielt, wie Schiller mit neu unterlegtem Text. Herr Wendt war voll pathetischen Schmerzes um seine geliebte Stadt, Herr Ehrle aus Darmstadt sprach wohllautend und heldisch den zur Verteidigung anfeuernden Hauptmann, Herr Wallburg gab stolz und reserviert den die königliche Botschaft kündenden Engländer. – Herr Grüning erzählte dramatisch die Niederlage der französischen Armee, Herr Klöpfer als Eustache warnte eindringlich vor unbesonnenem Handeln und verkündete erfolgreich die Lehre vom Werke der stillen Tat. Unter dankenswerter und hingebender Mitwirkung der Frankfurter Studentenschaft ein bewegtes, nach berühmten Mustern durch Treppenaufbau gegliedertes Bild. Aber trotz (oder wegen?) dieser 'stillosen' Auffassung wirkte dieser erste Akt durch die Klarheit der Zeichnung und durch die Grösse und Wucht des Gegenstandes stark und nachhaltig. Der zweite Akt, in dem zunächst jeder der sieben, einer nach dem anderen, deklamatorischen Abschied von seinen Angehörigen nahm [...] wirkte teils durch den Kontrast zum ersten Akt, teils durch die schematisch und recht verbraucht wirkende Gruppierung der Verwandtschaftsgrade [...] eintönig bei guten Schauspielleistungen [...] Die anschliessende Beratung der sieben und das vergebliche Würfelspiel hatten einen gewissen Stimmungsreiz durch das hübsche Bühnenbild und die feierlich eindringlichen Worte Eustaches. Hie und da verfiel die Redeweise des Herrn Klöpfer etwas ins professionell Predigerhafte, wozu die wenig originelle und künstlerisch wenig geschmackvolle Symbolik des gemeinsamen Mahles allerdings verführen konnte. Der dritte Akt hatte neben guten Massenwirkungen (Herr Grossmann war ein guter Sprecher der Zweifler) einen oratorischen Höhepunkt in einer visionären Rede des blinden Vaters (Herr Graetz) des Eustache an dessen Bahre. Der Dichter war anwesend und auf Wunsch eines der Dichtung teils beifällig, teils respektvoll folgenden Publikums mehrmals sichtbar.

3. Kasimir Edschmid, *Neue Zürcher Zeitung*, 4.2.1917, in Rühle, pp. 54–55.

Die ersten Schritte der neuen Kunst geschehen abseits von Berlin. Aus der Provinz hebt sich immer deutlicher die Kraft und setzt sich, was viel erstaunlicher ist, in der Provinz selbst durch. Man hat Schickele, man hat Hasenclever nicht in Berlin zur Uraufführung gebracht. Frankfurt bringt nun die stärkste dramatische Begabung der jüngeren Generation im Neuen Theater. Georg Kaiser nimmt den Vorwurf der Historie einfach hin. Er legt keine Psychologie hinein, er seziert nicht den Einzelfall, er hat keinen historischen

Rahmen. Das alles will er nicht. Ihm geht es um mehr. [...] Dieser legendäre Stoff ist einer der typischsten Ausdrücke der impressionistischen Kunst geworden [...] Rodin hat in jede dieser Figuren den Einzelfall des ergriffensten Schmerzes geballt. [...] Bei dem Drama Kaisers wächst alles fast tendenziös aus dem Einzelfall in den allgemeinen. Er konstruiert den Gegensatz zwischen der Tat, die ewigen Wert hat, und der zeitlich gebundenen Verwirrung des Gefühls. [...] Das innere Wollen dieses Stücks ist von bedeutender Grösse. Im einzelnen biegt Kaiser den legendären Vorwurf etwas um. Es melden sich nicht freiwillig sechs, sondern sieben Bürger. Während das Volk den siebten sehen will, den das Los zum Lebenbleiben bestimmt, damit ihm sicher die sechs anderen bleiben, die es erlösen, währenddem gibt Eustache de St. Pierre ihnen die Lose. Aber er gibt allen sieben die Todeslose, damit ihre Seele, die schon abgeschlossen hat, als sie sich erboten, durch die neue Hoffnung sich nicht wieder verwirre. So bringt er sie zu tieferer Durchdringung ihrer Seele. Dann sagt er dem die Freiheit zu, der andern Tags zuletzt den Markt betrete, und ist selbst der letzte. Er kommt nicht. Als das Volk und die andern an ihm zweifeln, geleitet sein uralter Vater die Bahre auf den Platz; Eustache wartete bis zuletzt und leerte den Giftbecher: um durch solche Standhaftigkeit, durch solches Vertrauen auf das Werk ihnen lächelnd Sicherheit zu geben und auf den ewigen Wert des Geistes gegen Tod und Willkür dieses Daseins hinzuweisen. Dies ist der neue Mensch, der die Tat heiligt.

Dem inneren Gespanntsein des Stücks entspricht die äussere: gerafftеste Szenen. Sätze, gestrafft wie Bogensehnen. Alles auf letzten Ausdruck gebracht. Eine Sprache voll edelsten Stils und glänzender Härte. Der grosse starre Rahmen des Stücks bringt aber die Gefahr mit, dass die Linie des Stils verwischt wird, zurückgebildet förmlich in die Darstellung äusserer Effekte und grosser schauspielerischer Gebärden. Statt Rede, Satz, Gedanken und Vorgang in einem zusammenklirren zu lassen, liegt die billigere Darstellung des Ritterstücks nahe, der durch die Schuld des Schauspielers Wendt einige Partien des Anfangs unterlagen. Sonst war die Regie Direktor Hellmers sehr bemüht, die mächtigen Energieströme des Geistes, die das Stück tragen, auch in jenem geistigen Sinne darzustellen, den sie verlangten. Der Schauspieler Klöpfer als Eustache war ausgezeichnet.

4. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 18, No. 4 (17.2.1917), 56–57.

Ein ausserordentlich interessantes Werk brachte das Frankfurter Neue Theater mit dem dreiaktigen Bühnenspiel *Die Bürger von Calais* heraus, [...]. Der Dichter Georg Kaiser will hier mit besonderem Massstab gemessen sein, und es ist

schon gut, wenn man nicht unvorbereitet an seine Arbeit herantritt. Er sucht und strebt nach einem neuen Stil des Dramas, und wenn ihm hier auch noch keine restlose Einheitlichkeit gelungen ist, so ist doch soviel Eigenartiges und Neuartiges vorhanden, dass man zum mindesten aufhorcht und auf die weitere Entwicklung des Dichters, dessen sich, wie man hört, künftig auch Reinhardt annehmen will, mit Recht gespannt sein darf. Der Stoff selbst ist in seiner äusseren Form höchst einfach; in seinem psychologischen und ethischen Gehalt jedoch bietet er ausserordentlich vielseitige und ausgiebige Möglichkeiten der Gestaltung. Und gerade hierauf kam es dem Dichter offenbar ausschliesslich an, denn er hat die äusseren Vorgänge, wie er sie in der alten französischen Chronik von Froissard fand, ganz und gar ins Psychologisch-Ethische und Allgemein-Menschliche abgewandelt. [...] Die dramatische Aufzeigung all dieser Gedanken im einzelnen, von der Gegenüberstellung Eustaches und des Hauptmanns Duguesclins an, der Calais bis zum letzten Augenblick verteidigen will, über die schon erwähnte Hauptszene des zweiten Aktes hinweg, wo bei einem letzten Mahl die Kugeln über den auszuscheidenden Siebenten gezogen werden und alle auf den Tod zielen, bis hin zu dem Vorschlag Eustaches, dass derjenige, der zuletzt auf dem Markt anlangte, frei sein sollte, ist bis ins kleinste und feinste vom Dichter ausgeführt, ja mitunter fast zu subtil und zu oft in wechselnden Wendungen wiederholt. Immer aber muss man trotzdem vor dem ernsten Wollen und dem ungewöhnlichen Können des Dichters, vor der Tiefe der Begründungen und der werbenden Glut der Rede Achtung haben. Ohne Zweifel haben wir in Kaiser einen Dichter von einer seltenen Kraft und Wucht der Sprache, einer tiefschürfenden Gewalt, seelische Vorgänge auf der Bühne zu behandeln. Freilich, der Gefahr, dabei allzu wortreich zu werden und das Reinmenschliche des Problems zuweilen mit einer dunklen und nicht leicht verständlichen Symbolik zu belasten, ist Kaiser nicht ganz entgangen. Das schadet dem Werk zwar weniger bei der Lektüre, aber auf der Bühne, wo doch nun einmal das Dramatische das Entscheidende ist und bleiben muss, wirkt es häufig lähmend und störend. Die Aufführung eines so aussergewöhnlichen Werkes bietet naturgemäss ganz besondere Schwierigkeiten, denen aber das 'Neue Theater', das sich aus Mitgliedern des Schauspielhauses und der Darmstädter Bühne ergänzt hatte, durchaus gewachsen war. Der Stil des Stückes wurde dank der umsichtigen Regie des Direktors Hellmer richtig und sicher erfasst, und in der Hauptrolle des Eustache bot Herr Klöpfer eine überlegene, reife und ausgeglichene Leistung. Auch Herr Wendt schuf als Bürger Jean de Vienne eine ernste und würdige Figur, während sich die zahlreichen übrigen Darsteller ebenfalls gut dem Ganzen einfügten. Die äussere Aufmachung war trotz der Schwierigkeiten, die die verhältnismässig kleinen Raumverhältnisse der Bühne boten, nur zu loben, ja manche Szenen des zweiten und dritten Aktes waren von einem

gewissen bildhaften Reiz, der im Gedächtnis haften blieb. Die Hörer folgten den Gedankengängen des Stückes mit sichtlicher Anteilnahme und riefen durch ihren lebhaften Beifall den anwesenden Dichter mehrmals vor den Vorhang.

14.10.1917, Neue Bühne, Vienna, Dir.: John Gottowt; Stahl-Nachbaur (Eustache).

5. Alfred Polgar, *Vossische Zeitung* (Berlin), 15.10.1917, in Rühle, pp. 56–57.

Die Figuren – besser: die Erscheinungen – dieses aller theatralischen Gewöhnlichkeit entrückten Dramas sind überlebensgross, durchaus monumental gesehen und gestaltet oder zu gestalten versucht. Sie sind wandelnde Statuen ihrer selbst, flächenbreit und schattentief. Ihre Sprache ist von steinerner Strenge, von feierlich-ernstem, für gottesdienstliche Übungen taugendem Prunk. Es ist eine sozusagen halbsteife Prosa, die schon das Metrum im Leibe hat. Die Sätze hallen glockenschwer und füllen die Luft mit einem dumpfen Brausen, aus Bedeutsamkeit, Musik, seherischer Deklamation und Echo seltsam gemischt. Die Poesie dieses Bühnenspiels ist eine über Grenzen hinauslangende und zu solchem Zweck krampfhaft hochgereckte Poesie; die ganze Atmosphäre des Dramas von seltsam harter und reiner Kälte. Dem Menschen friert der Hauch vorm Munde, und ihre Rede kristallisiert zu bizarren Formen. Gedanklich reicht das Werk in Höhen der Abstraktion, in denen das Atmen schon erheblich Schwierigkeiten macht. Die einfache und in ihrer Einfachheit bezwingende historische Anekdote scheint von Tiefsinn unterkellert und von Philosophie überwölbt. Dennoch wirkt die vom Dichter hinzuerfundene Variante von dem überzähligen Siebenten wie ein geringes Ornament, kunstvoll in eine ragende Säule eingeschnitten, eingekratzt. Die aus dieser literarischen Zugabe herausgespulten Schraubenwindungen entbehren nicht der Mühseligkeit. Etwas spitz Spintisierendes steckt in der ganzen dichterischen Arbeit; das gedankliche Pathos ist bis zur Fistelstimme hinaufgetrieben.

Im Buch entfaltet sich der Reiz einer grossen, bildhaft sehr starken Vision, deren Inhalt auszuschöpfen für den Leser nicht leicht ist. Das stilisierte Liniengeflecht des Werkes hat manchen Knoten, bei dessen Entwirrung man die höhere Literatur beseufzen lernt. Dass die Bühne da gar nicht helfen, nur erschweren kann, ist klar. Herr Gottowt, der Regisseur des Abends, hatte erstaunliche Arbeit an den *Bürgern von Calais* geleistet, mit Licht und Farbe, Weihe und Stimmung, mit besseren Raffinements und feierlichen Primitivitäten der Szene nicht geknausert. Auch stand ihm für die Hauptrolle ein Schauspieler von Wert und Wucht des Herrn Stahl-Nachbaur zur Verfügung, dem man das Wichtigste

glaubt: die geistige Potenz. Trotz allem dem, trotz Rhythmus und edler Massengeste und sicherer Chordressur, war das ganze eine Marter. Der erste Akt, in dem es noch sozusagen Ereignisse, Wechselreden und mancherlei dramatisches Hin und Wider gibt, wirkte mächtig. (Freilich waren die meisten schwierigen Textstellen einfach weggeschnitten.) Die Zelebrierung des zweiten und dritten Aktes aber ermüdete den Hörer aufs ausserste, machte ihn während des Spiels verlegen und im Zwischenakt verlogen. Das Hören war dem Begreifen immer um ein paar Meter Texte voraus, zum Ende resignierten beide und liessen sich von den Wogen der dunklen Diktion widerstandlos überspülen. Gerettet blieb das hochgestimmte Empfinden, einem Werk von Bedeutung auf Gnade und Ungnade ausgeliefert zu sein. Man empfahl sich durch Zeichen des Erschüttertseins der Gnade.

[*1918*], *Erstaufführung, Hoftheater, Weimar.*

6. Herwig, *Hochland*, 15, No. 2 (July 1918), 446–48.

[...] Indessen bleibt noch viel zu sagen, besonders über *Die Bürger von Calais*, das als die beste Arbeit des unermüdlich hervorbringenden Kaiser gilt. Um von vornherein einen festen Punkt zu gewinnen, sei betont, dass das Bühnenspiel einen tieferen, auch nur vierundzwanzig Stunden nachhaltenden Eindruck nicht machte, weder auf mich, noch auf eine nennenswerte Zahl von Zuschauern: es konnte diesen Eindruck nicht machen, weil es ein durchaus künstliches Gebilde ist, entstanden aus hundert äusserlichen Anregungen und Eindrücken und einem überaus anspruchsvollen Willen. Von dem Preziösentum Kaisers gibt der Vorspruch schon einen kleinen Begriff: 'Nicht sind die Namen der sechs Bürger von Calais auf unsere Zeit gekommen; nur vier sind verzeichnet. Ich habe für diese Dichtung der erfundenen Benennungen entraten, um nicht mit falscher Grabplatte die fruchtbaren Gräber zu verschliessen. – Ad aeternam memoriam.' – Er nimmt sich sehr wichtig und will sehr wichtig genommen sein, schade nur, dass kein genialer Funke aus dem Spiel in unser Herz schlägt, damit wir ihn gleichfalls sehr wichtig nehmen. Vom ersten Akt an [...] bis zum dritten [...]: durch alle drei Akte reden die Bürger erregt mit tausend Worten in Frageform aufeinander ein, beginnen immer wieder von neuem, um sich und die andern klar zu machen, und alles ist in den Wind gesprochen: kein Pfeil trifft das Schwarze, und die Quälerei so vieler Unfähiger oder eigentlich eines Unfähigen, deutlich zu sein und das rechte Wort endlich zu finden, das den Zauberberg öffnen muss – legt dem Zuhörer sich kalt aufs Herz und erweckt peinliche Gedanken über einen Stummen, der nur gurgeln kann, aber nicht sprechen. *Die Bürger von Calais* ist eine unheilbar moderne Dichtung, verseucht vom Intellektualismus; ohne Wärme, voll eiskalter

Glut, ohne Menschen, voll Konstruktionen: ein Marionettenspiel, um so mehr, als die peinlich genauen Regievorschriften jene plötzlichen, abgehackten Bewegungen verlangen, die aus der Überlegung: das muss wirken – entspringen. Jedes Bühnenbild ist auf herausfordernden Parallelismus der Bewegungsmotive gestellt, jede Szene eine krasse Aufeinanderfolge von ff und pp: Erinnerungen an dasjenige, was in zeitgenössischer Malerei und Musik als gross bezeichnet wird – und natürlich fehlt auch die Spielerei mit dem Heiligen nicht: neben Abendmahl und Kreuzigung müssen kleine irdische Ereignisse sich dreist drängen; denn man weiss, wie bei Reinhardtschen Inszenierungen derartige Mätzchen wirken.

Das sind Äusserlichkeiten. Versuchen wir den Kern zu fassen, was sehr schwer ist; denn er hat sieben Schalen, und ich bin nicht sicher, ob überhaupt ein Kern übrig bleibt, wenn man die sieben Schalen zerbricht. Jedem mag ohne weiteres klar sein: der stellvertretene Opfertod muss der Kern einer Dichtung von den Bürgern von Calais sein. Wäre dieser Kern auch im Drama Kaisers, und hätte ein tiefer und kühner Mensch diesen Kern zum vielfältigen Leben erweckt – nun ja; aber das wäre zu einfach und zu menschlich; klügele man also ein wenig daran und kompliziere man so viel als möglich; man sei geistreich. So muss Eustache de St. Pierre, der [...] sechs Bürger zum Opfertod aufruft, diese einfache und grosse Sache verkünsteln, indem er für das 'Kulturwerk', den Hafen von Calais, sterben lassen will. Nicht um das Leben von Tausenden zu retten, sondern den Hafen zu retten, sollen und wollen sechs sich opfern und Georg Kaiser meint, wunders wie hoch er seine Helden damit stellt. Denn, so sagt Eustache de St. Pierre: Was geht uns Frankreich an? Wir haben nicht an das Vaterland gedacht, als wir den Hafen bauten. Was erreicht Duguesclins mit seiner Tat? Nutzloses Opfer, denn der Kampf ist aussichtslos. Heldentod? Leeres Wort sozusagen. Wir aber sterben für die 'Kultur', die ist überzeitlich, überstaatlich, wir sterben nicht für die Ehre eines Volkes, sondern für den Fortschritt der Menschheit. – Dieses ungefähr ist der Kern seiner schwerverständlichen Reden, und wenn das Drama nicht schon 1914 erschienen wäre, könnte man von der Infizierung mit jenem üblen Internationalismus sprechen, der diesen Krieg einen verbrecherischen Wahnwitz schilt. So gross die Worte Eustaches sind, was bleibt übrig, wenn wir seine Gedanken verfolgen? Heute unterwirft man sich dem König von England, um das 'Kulturwerk' zu retten, morgen dem König von Spanien, übermorgen dem Sultan, das 'Kulturwerk' mag gerettet sein, die Männer aber werden Heloten sein, Sklaven ohne Ehre. Möge ein jeder in Gedanken Deutschland an Stelle von Calais setzen und er wird hübsche Anklänge an die Sophistik der Einkreisungsstaaten entdecken, der mancher unklare Kopf bei uns schon zum Opfer gefallen ist.

Eustache de St. Pierre gibt sich selbst den Tod, weil zu dem Opfer sich sieben gemeldet haben, anstatt sechs. Die eigentlichen Beweggründe bleiben im Spiel gänzlich unklar.

Es wird zwar 45 Minuten lang davon geredet, aber der Dichter glaubt selber nicht, dass er Klarheit zu schaffen vermochte. Denn er lässt Eustache hinterher vor das Volk treten mit den Worten: 'Wir wollen es ihnen deutlich sagen.' Ehe er es aber sagen kann, fällt der Vorgang.

Fassen wir zusammen, so sehen wir ein Werk, dass ein überhitzter Wunsch zur Grösse geboren hat. Der Verfasser ist der Famulus, der ein künstlich Gebilde zustande bringt, ohne Herz und Blut. Bedenkt man, dass Kaiser reichlich ein Dutzend Dramen in wenig Jahren schrieb, immer wieder von neuem sich mühend, so erhält dieser immerwährende Versuch mit untauglichen Mitteln etwas Tragisches.

29.3.1919, Erstaufführung, Altes Theater, Leipzig. Dir.: Dr. Kronacher.

7. Hellmuth Unger, *Die schöne Literatur*, 20, No. 8 (12.4.1919), 92.

Am 29. März d. J. gelangte [...] Georg Kaisers 1914 erschienenes Bühnenspiel in drei Akten *Die Bürger von Calais* [...] zu wirkungsvoller Erstaufführung. Keins seiner vielen Bühnenwerke vermag so nachdrücklich Kaisers Dichtertum zu dokumentieren wie gerade dieses, keins seine dramatische Eigenwilligkeit so zu beleuchten wie die mit modernster Problematik ausgeweitete Historie der Bürger von Calais. Die Inszenierung Dr. Kronachers war restlos glücklich. Die Hauptrollen lagen in den besten Händen, die Massenszenen lösten grösste Wirkungen aus. Durch starken Beifall nach den Aktenschlüssen niedergehaltenes Zischen musste schliesslich verstummen.

27.9.1919, Volksbühne, Berlin. Dir.: Paul Legband; sets: Karl Jakob Hirsch; Ernst Stahl-Nachbaur (Eustache); Eduard Rothauser (Der Vater Eustache de Saint-Pierres); Helene Fehdmer (Mutter).

8. Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 9 (1919–20), 16–19.

Theaterpraktikers Binsenmerkspruch, der leider selten beachtet wird: Nicht jedes Drama taugt jedem Publikum jeder Bühne. Georg Kaiser, jahrelang Unternehmer und Beute wurzellos 'literarischer' Experimente, hatte den ersten Erfolg, als *Gas* in der Volksbühne vor eine Zuhörerschaft gelangte, die es erwärmen konnte und musste. Ihr eigner und ihrer Epoche Kampf mit der Materie und der Maschine, der Kampf ihrer Kraft mit dem Stoff und ihre selbstgewählte

Niederlage: hier griff sie das alles förmlich, so sinnfällig wars trotz dem Hang des Dichters zu expressionistischen oder sonstwie benamsten Modeverschnörkelungen. Der Inhalt der *Bürger von Calais* ist nicht übler geschaffen für die Kleinbürger und Arbeiter von Berlin – der Inhalt! Dieses Bühnenspiel, vor dem Kriege entstanden, mag sie in den November 1918 versetzen. Die Frage ist: Nationale Erhebung vor sicherm Untergang des Gemeinwesens – oder ruhmlose Ergebung, aber Erhaltung des Werks (des Hafens) und der werktätigen Bevölkerung? Ludendorff oder Eisner? Prestige über Massengräbern oder phrasenlos selbstverständlicher Wieder- und Weiteraufbau? Die Kriegsschreier in der pompösen, nutzlos glitzernden Rüstung beschimpfen die friedensbedürftige Heimat, dass sie dem Heer den Dolch in den Rücken stosse. Aber der Prediger zur weisen Bescheidung und wider den Amoklauf einer Mörder- und Selbstmörder-Gilde, zur höhern Sittlichkeit eines gewaltverleugnenden Schöpfertums und wider den leeren soldatischen Ehrbegriff – Eustache de Saint-Pierre bleibt Sieger im Rat, nicht allein dank der zündenden Bekundung einer sinn- und zweckbewussten Lebensauffassung, sondern vor allem dank seinem beispielgebenden Opfermut. Er stellt in seiner siebzigjährigen Person den ersten der Einwohner, deren Auslieferung England als Preis für die Schonung von Stadt und Hafen fordert. Fünf fehlen. Es melden sich sechs. England würde wohl sieben nehmen; aber keine französische Mutter wird ohne Not ihren Jungen lassen. So entscheide das Los.

Bis hierher herrscht Klarheit. Logische Klarheit, frei von dem Nachteil artistischer Kargheit. Der erste Akt ist ein Wurf. Zwei Weltanschauungen 'prallen in voller Wucht' auf einander; und dieser mein tönender Ausdruck ohne persönliche Färbung entspricht genau der Absicht des Autors, in mächtigen Linien weithin sichtbar und allgemein fasslich seinen Konflikt aufzurollen. Man würde an Hodler denken, wenn nicht in diesen Männern eine Ekstase schwänge, die der Ruhe seiner eingerammten Gestalten fremd ist. Nur leider verfeinert sich in Eustache de Saint-Pierre die Ekstase, die Leidenschaft der Idee zu einer Geistigkeit, die nach und nach einen rabulistischen Charakter annimmt. Ihm ist darum zu tun, den Rausch der Genossen in eine heroische Bereitschaft zu verwandeln. Sie sollen zum Feinde hinüber nicht taumeln, sondern schreiten. Ihre geprüfte, gehärtete, tiefdurchdrungene Entschlossenheit sei für immer dem Volke ein Vorbild. Um das zu erreichen, treibt er ein Spiel, dessen Bedeutung kaum einem Zuschauer und gewiss nicht jedem Leser aufgehen wird. Er verhindert, dass eine Entscheidung fällt: bei der Auslosung greifen Alle die blaue Todeskugel, da eine andersfarbige gar nicht dabei ist. Eine zweite Probe ist nötig. Wer am nächsten Morgen zuletzt auf dem Markt erscheint, scheidet aus. Wozu der Präzeptor so verzwickte Künste ersinnt? Um die Opfer möglichst lange in Ungewissheit zu halten und ihnen eben dadurch die rechte Opferweihe zu geben. Das erfahren wir hinterher. Während der

Feierlichkeiten sitzen wir ziemlich ratlos davor. Die dramaturgische Grundregel ist verletzt, dass nicht die Partnerschaft, aber das Publikum stets im Komplott sein oder doch noch rechtzeitig ins Komplott gezogen werden muss. Kaisers Aufgabe wäre, eine grosse Erzieher- und Führerseele im Widerstreit mit ihren Objekten zusehends leuchtender zu enthüllen. Hier lastet Dunkel. Da das zu wenig und überhaupt für ein Drama kein genügend dramatischer Zustand ist, so nehmen, pour passer le temps, die sechs Objekte Abschied von ihren Angehörigen, und die Umständlichkeit und Einförmigkeit, die dabei waltet, versehrt auch die theatralische Wirksamkeit.

Dritter Akt. Markt um die Kirche, die ein stimmendes Dekorationsstück für den Karfreitagszauber des Tatbestandes ist, dass Eustache de Saint-Pierre, um seiner Pädagogik die Grauheit der Theorie zu nehmen, sich freudig vergiftet hat und nun auf der Bahre unter die misstrauisch murrende Menge getragen wird. Die Schleier sinken, soweit sie nicht kurz und klein geredet werden, und das Häuflein will sich in Marsch setzen: da belohnt der Monarch von England seine eigne Fähigkeit, Vater zu werden, mit dem Verzicht auf die Erfüllung seiner Bedingung. Als Märchen endet, was durchweg Märchen, symbolschweres Märchen hätte sein können, wenn nicht primitive Figurinen von Maeterlinck talmudistisch-spitzfindige Köppchen auf die gotisch-eckigen Schultern und Lohensteins Redeweise auf die Lippen bekommen hätten. Zum Schluss wird Eustache de Saint-Pierre gewissermassen heiliggesprochen: der wahre Überwinder siegreicher Könige; der Verkörperer des Menschheitsrechts, das vor Macht geht; der Apostel eines neuen Ethos, der nicht zögert, die schimmerlose Frucht sauern Schweisses mit seinem Leibe vor den töricht blinkenden Zerstörungsinstrumenten der Ritter zu schützen. Für diese Verkündung einer Zukunftsgesinnung schon vor Anbruch der Schreckensepoche soll man Kaiser unter allen Umständen danken. Aber weil sie nicht aus den künstlich verwirrten Vorgängen mozartisch herausmelodeit, sondern sich lisztisch mühsam hindurchquält, darum gehört dieses Bühnenspiel in die Hand eines souveränen Regisseurs, der für den Dichter denkt, wo ihm was Menschliches begegnet, der nicht inszeniert, was ausgeführt, sondern was geplant ist. Die Volksbühne erwies Herrn Stahl-Nachbaur die Ehren eines Gasts aus der Reichshauptstadt und half sich im übrigen mit einer Reinhardt-Kopie, die ein Übermass von Rhabarber verbrauchte. Hoffentlich belehrt sie der unvermeidliche Durchfall darüber, welche Dramatik auf das Verständnis dieser Vereinsmitglieder zu zählen hat.

9. Herbert Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, pp. 135–36.

Die Widersprüche Georg Kaisers setzen sich fort bei seinen Erfolgen. Der spirituellste, hurtigste, spitzeste deutsche Dramatiker wird vom nervösen Publikum der Geschmackstheater abgelehnt und vom schweren, harten Publikum der Volksbühne bejubelt. Auch was Kaiser im äusseren Leben begegnet, wird zur Antithese, zur Pointe. Selbst dann, wenn das Drama sich von der Pointe entfernt.

Die Bürger von Calais wollen ihren Verfasser verleugnen und weisen um so eindringlicher auf ihn hin. Kaiser, der Zyniker, der Zauberer, erlebt hier sein Weihespiel, sein Bayreuth. Es ist das Drama der Heiligung des Täters zur Tat. [...]

Die Bürger von Calais streben nach dem Letzten, was das Drama gestalten kann: nach der Tilgung des eigenen Lebens durch freien, kühlen, klaren Willen. Der Opfertod Christi wird sechsfach wiederholt. Schemen kriegerischer Begehr, leidenschaftlichen Trotzes versinken, das Werk besteht über dem Kampf der Nationen und dem Hass der Menschen. Die Backe wird zum Streich geboten, nicht aus Unterwerfung, sondern aus dienender Kraft. Eustache de Saint-Pierre, der durch seinen Tod den Hafen von Calais als Werk gerettet, ist der Überwinder des Königs von England, der ihn als Einfallstor erobert hat.

Dieses Thema verlangte Intensität der Simplizität. Es verlangte Hingabe, Religion. Kaiser hat für das Thema die Intellektualität des Gespräches und die Monumentalität der Gebärde. Aber beide wollen sich nicht verbinden. Die Aufgabe wird zur Diskussion gestellt und die Disputation gerinnt zu Bildhaftigkeit. Kaiser schreibt, wie Hodler gemalt hätte, wenn er abstrakte Dialektik hätte in Ekstasen der Geste übersetzen müssen. Oder wie Wagner komponiert hätte, wenn er Kant hätte in Musik setzen müssen. Ein innerlich dramatisches Thema wird in ein überspitztes Für und Wider aufgelöst. Und die Auflösung durch Bildhaftigkeit szenisch gebunden. Kaiser hat weder die seelische noch die geistige Intensität, dem Vorwurf alles Zufällige auszubrennen. Er gibt bürgerliche Abschiedsszenen, Familiensentimentalitäten, die nicht Kontrast, sondern Selbstzweck werden. Dieser scharfe, schnelle Geist hat sich zur Ruhe und Stille gebändigt. Aber die Ruhe klingt nicht, und die Stille ist stumm. Hätte Kaiser den Sturmwind eingeschaltet, der seine farbigen, bunten, rauschenden Gegenwartsphantasien, seine grotesken, jagenden, frechen Komödien in die Windhose der Idee hineinwirbelt, er wäre wenigstens technisch mit seinem Thema fertig geworden. Aber er unterlag der Verpflichtung zum Ernst. Und der Ernst gibt ihm das Tempo nicht her, von dem allein er künstlerisch lebt. Er verlor sich an Maeterlinck – und ist in allem sein Widerpart. Er schloss sich an das Abendmahl Leonardo da Vincis an – und ist nicht gläubig.

Die Aufführung ist vor die Aufgabe gestellt, das Wort durch das Bild und das Bild durch das Wort zu überwinden, ohne dass beide sich aufheben. Sie kann der Sprechoper nicht ausweichen, und darf ihr doch nicht unterliegen. Es ist

nicht zu leugnen, dass Paul Legband, der Regisseur, mit dem Problem gerungen hat. Er versuchte Plastik des Geistigen und Bildhaften. Aber er zerstörte seine rhythmischen Absichten durch unakzentuiertes Volksgemurmel und szenenzerreissendes Geflüster. Wenn dies Gezische nicht festzulegen war, musste es gestrichen werden. Die Andacht ging sowohl vor der Regiearbeit wie vor der Dichtung zu weit. Auch hier waren (je nach der Talentstärke der einzelnen Darsteller) brutale Striche zu verlangen. Es war eine Qual, Herrn Rothauser viertelstundenlang wackliges Alter und greisenhafte Hinfälligkeit mimen zu sehen, wo es die Aufgabe gewesen wäre, auf einer höheren seelischen Ebene die Opferkraft des Eustache de Saint-Pierre zu wiederholen. Auch Herr Edgar Klitsch ist kein Ekstatiker und kein geistig Entrückter. Er ist ein verlässlicher Schauspieler des gemässigt Bürgerlichen. Für Kaiser musste er zu Ersatztönen greifen und mengte Kayssle Wegener und Hartau zu immer wieder überraschenden Mischungen. Helene Fehdmer (als Mutter eines auserwählten Bürgers) vergriff den Stil des Stückes, indem sie ihm dienen wollte. Sie sprach Komponiertes. Sie sang Arien und hielt Pausen, als ob sie von Orchesterbegleitung ausgefüllt würden.

Den Eustache de Saint-Pierre gab Ernst Stahl-Nachbaur. Er hatte Ruhe und Klarheit, Gliederung und Steigerung. Aber wie immer fehlte ihm die letzte Intensität, die nur aus dem Zwange des Körpers kommt. Herr Stahl-Nachbaur stand sicher im Stil des Werkes. Aber man hatte das Gefühl, er wäre unsicher gewesen, wenn das Arrangement auf Treppen, hinter Tisch und auf Stufen die Körperhaltung nicht unterstützt und verdeckt hätte.

10. Norbert Falk, *B. Z. am Mittag* (Berlin), 29.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 162.

Die Volksbühne am Bülowplatz erweist dem Dramatiker Kaiser Ehren, als wäre er schon tot; sie führt sein schwerst aufführbares, weil durchaus kontradramatisches, viel Geschrei und viel Wolle erforderndes Stück auf. Eine Riesenatrappe aus Goldpapier und farbige Pappe, schnöcklich bemalt mit Millionen Worten. Die Volksbühne hat allerdings eine andere Bestimmung, als in unvolkstümlichen Experimenten, die Geld und Kraft fressen, ihr haushälterisch zu verwaltendes Gut zu verschwenden. Sie hat einer willigen und stets bereiten Hörerschaft geistige Kräftigung, Erhebung, seelische Anregung und Erfreuung zu bieten; Zermürbung und Ermüdung sind die Auswirkung von Georg Kaisers Wortmaschine, deren symbolische Zier bronziert und vernickelt in allerlei rätselgrimassierender Heraldik aus mystischem Theaterdunkel blinkert.

Der sehr theaterblütige, gewandte Kaiser trug, als er dieses 'tiefe' oder gar 'fromme' Stück baute, noch nicht die literarische Maske des Expressionisten, die ihm allerdings

besser steht. Im übertriebensten Gegensatz zur zusammenpressenden, huschenden Stenographie seiner jetzigen Zeitdramatik lud er in epischer Rederei, in symbolgetränkter Rhetorik weit aus, machte in Gotik, mit geheimnisvollen Farbfenstern, Fialen, Türmen und dunklen Hallen. [...]

Dass Eustache dann wieder bestimmt, wer am nächsten Morgen zum letzten Gang zu spät komme, sei frei – ist schon ein sehr seniles Einfällchen, wonach dem der Lebenspreis zufiele, der die lahmsten Beine hat, oder den irgendein Zufall, ein plötzliches Bedürfnis oder sonstwas zurückhielte. Aber auch das hat, wie sich bald herausstellt, seine tiefere Zweckhaftigkeit; der alte, weise silberhaarige Eustache ist selbst derjenige, der da zu spät kommt. Nämlich weil er tot ist. [...]

In spitzfindige Spielerei zerlöst ist das Problem; die Tragödie des mählich als Hauptgestalt vorgeschobenen Eustache vollzieht sich gleichsam hinter einer spanischen Wand. Eustache, der in sublimster Greisenweisheit alles zu dem eben geklärten Ende hinführt, überrascht durch eine heimlich geplante, hinterrücks ausgeführte Handlung, mit einem aufgesparten Effekt, der wie jede Mache frostkühl lässt. Kaiser, der in sich viel Theater hat, markiert ausgezeichnet alle entscheidenden Punkte eines wirklichen Dramas; rammt auch da und dort einen Pfosten ein, baut einen Pfeiler; Bogen schlagen, bauen, Körper, Fülle geben, kann er nicht. Eine breite See von Worten überströmt den gelegten Grund, in einer Flut entfesselter Methaphorik wird jeder Ansatz ersäuft. 'Ihr schweigt aneinander vorbei', heisst es einmal. Ein gutes Wort, ein Bild. Nur ein Irrtum, sie reden alle einander um. Mit Ansprachen, mit Berichten, mit Fehdeansagen, mit Rabulisterei. Jeder dramatischen Entwicklung vorzüglicher Ansätze arbeitet der auf 'Tiefe' festgelegte Verfasser geradezu raffiniert entgegen. Wiederholungen, Umkehrungen einer und derselben Lamentation sind Füllsel weiter Strecken. Dies Werk kennt nur Ebenen. Der ganze zweite Akt – die Nacht der Lose und der Abschiede – ist eine einzige tiefe Senkung, ein richtiger Erdrutsch, aus dem nichts mehr empor kann.

Die Volksbühne hat sich in grosse Unkosten gestürzt, um das gestaltenreiche Drama so farbig herauszubringen, dass es auch als Schaustück wirken soll. Herr Dr. Legband hat bei Reinhardt gelernt, wie man Massen gliedert, Stimmen murren, flüstern, drohend anschwellen macht und wie man mit einem Massenschrei ein Loch in die Luft reisst. Es ist auch manches brav gelungen, manches grotesk geworden. Die Schauspieler haben keine darstellerischen, sondern rhetorische Aufgaben. Stahl-Nachbaur als Eustache de Saint-Pierre spricht die vielen Bogen seines Parts klar, ohne nüchtern zu werden, edeltönig, bewegt, aber ohne innerste Hingegebenheit. Am schlimmsten knistert das Papier überflüssigen Geredes, das für je einen Gedanken ein Dutzend Sätze braucht in Herrn Rothausers schon bedrohlich komischem Solo. Den auf 'Herzzerreissen' eingestellten Abschied einer Mutter tragiert Frau Fehdmer mit rührender Unzulänglichkeit

in Wort, Gebärden und Gesichtsausdruck.

11. W. H., *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

Es ist ein frühes Stück des reizend produktiven Dichters; damals war er noch nicht Expressionist. Ist er jetzt an Knappheit und drängender Wucht des Ausdrucks ein unbestritten Erster und über jedes Vorbild hinaus, so übertrifft in diesem Werke sein Überreichtum an schweren, schwellenden, sinnbeladenen, endlosen, endlosen Worten alles, was uns die Symbolisten zwischen Maeterlinck und Claudel an priesterlich dunkler, feierlich weitschweifiger Beredsamkeit zugemutet haben. Es ist, als hätte er in dieses eine Stück alle Last und Kunst dieser gezierten und hohlfaltigen Sprache abgeladen, um sich fortan um so freier dem fliegenden Rhythmus des neuen Stiles hingeben zu können.

[...] In dem Schwall und Hall tiefgründiger Schönrednerei verlischt jede Klarheit, erstickt jedes echte Gefühl. Was in Erinnerung bleibt, ist eine mühselige Symbolik, die sich in Worten ertränkt und eine überkluge Theatralik, die sich mit ihren Vorbereitungen zugrunde richtet. Das Ganze eine umständliche Stilübung, die zum Glück von den anderen, besseren Gaben dieses Dichters bald als völlig fruchtlos überwunden worden ist.

Die Aufführung unter Legband müht sich um Farbe und Rhythmus, stellt schöne und schönbelichtete Bilder, gerät aber zu oft in eine mühevolle Dehnung und Beschwerung, die gerade das zerstört, was sie schaffen soll: Stimmung. [...] Die Zuhörer – die gläubigsten und willigsten, die es heute in ganz Berlin gibt, hielten den kaum erträglichen Andrang gezierter, widerholter, ungebührlich gedehnter Reden mit Mühe stand und konnten an den gefährlichsten Stellen ihre Ungeduld kaum verhalten. Zuletzt waren sie doch zu Beifall bereit und riefen den Dichter einige Male.

12. Karl Strecker, *Tägliche Rundschau* (Berlin), 29.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

[...] Damit schliesst der erste Akt, der beste, den Kaiser je geschrieben hat, ein Meisterstück dramatischer Exposition, die selber schon Drama ist. Als Dichter dieses Frühwerkes steckt Kaiser noch nicht im 'Dress', in der Farbenjacke eines Ismus. Er ist noch frei und hat so einen Akt geschaffen, der, obwohl er von Leben und Bewegung strotzt, doch nicht durch abgerissenen Telegrammstil, Zusammenpressung, Verkürzung, Verhärtung, kinomässige Flimmerkunst und Formelsucht verwirrt, der nicht auf Menschendarstellung, auf natürliches Gegenspiel verzichtet. Und doch verdirbt der Spintisierer, der in Kaiser steckt,

ihm auch hier schon das Werk. Nach dem ersten Akt hat er den inneren Anteil an diesen Vorgängen verloren und beginnt zu grübeln, zu lehren, zu erörtern. Sein Eustache de Saint-Pierre verhindert die Auslosung, denn er bemerkt, dass die Hoffnung auf Befreiung in jedem der sechs schon die Reinheit des Opfergedankens trübt. Ein feiner, edler Gedanke, der nur dadurch verwässert und ausgelaugt, also entwertet wird, dass Kaiser eine unendliche Wortbrühe darübergiesst. Zu Beginn des zweiten Aktes zeigt er umständlich, wie die Todgeweihten Abschied nehmen vom Liebsten, das sie auf Erden haben. Hier überrascht Kaiser durch die eisige Kälte seiner Natur selbst die, die den späteren Macher, den Chef der dramatischen Konstruktionsabteilung in unserer Literatur, kennen. Es hätte nahegelegen, wenigstens beim Abschied des Sohnes von seiner Mutter, der Jünglinge von ihren Geliebten, eine dichterische Herzensregung, ein tieferes Gefühl aufklingen zu lassen – nein, Worte, Worte, Worte umflattern uns wie Motten (um Kaisers eigenes Bild zu gebrauchen); Worte weben und spinnen, Worte leiern, Worte ermüden, Worte veröden das Schaugerüst. Der Verfasser spricht in seinem Stück von einem neuen Geist, einer neuen Tat; aber er erstickt den Geist durch Vokabeln, die Tat durch Vorbereitungen... Eustache de Saint-Pierre lässt alle Sechs das Todeslos ziehen, und am Morgen, in dessen erstem Grau die Opfer vor den König hintreten sollten, trifft er selber als letzter ein – auf der Totenbahre. [...] Auch dies wird mit einem ungeheuren Aufwand von Worten und mit vielen spitz gegeneinander gestellten Szenentricks, endlich auch mit langweiligen Wiederholungen und Umständlichkeiten entstellt, aufgebläht.

Kaiser verpufft seine reiche Begabung, weil ihm das seelische Schwergewicht, die Sicherheit einer grossen Natur – wohl zu unterscheiden von einem grossen Intellekt – fehlt. In dem Dutzend Dramen, die jetzt etwa von ihm bekannt sind, bekundet er immer einen ungewöhnlichen Verstand, aber auch immer einen ungewöhnlichen Mangel an Gefühl, an Herz. So sucht er zu verblüffen, zu blenden, und meint, eine Höhe zu finden, wenn er sich – versteigt. Sein unermüdliches Suchen nach überraschenden Wirkungen lässt sich sogar am Wandel seiner Sprache, an dem hastigen Aufraffen und Verwerfen verschiedener Stile erkennen. In den *Bürgern von Calais* schwingt unverkennbar das Pathos des Nietzscheschen Zarathustra, in Kaisers letzten Komödien ist er beim Kauderwelsch des Herrn Sternheim angelangt.

13. Max Hochdorf, *Vorwärts* (Berlin), 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

[...] Die Wirksamkeit seiner [Kaisers] Szene ist gross. Die Menschen sind mit viel Problematik belastet, manchmal auch überlastet. Sie schleppen viel Spitzfindigkeit mit sich herum, aber sie tragen doch Seelen. Der Dichter redet in

vielen Bildern, und seine Einbildungskraft ist so fruchtbar, dass alles dem Ende entgegenrollt, angefüllt mit spannender Buntheit und Pracht.

Die Aufführung blieb dem Stück mancherlei schuldig. Sie hielt sich zu sehr im Rahmen des Hergebrachten. Die Massenauftritte gerieten nicht in Bewegung. Die Massen waren dressiert, sie lebten kaum. Herr Stahl-Nachbaur spielte den Herrn Eustache. Er ist ein guter Sprecher und hat eine schöne Gestalt. Aber gerade diese Eigenschaften verführten ihn zu allzu arger Schönrednerei. Er verschleppte die lebendigen Dinge, er verleitete die Mitspielenden, dass sie sich alle einer allzu breiten Betonung des Rhetorischen hingaben und nicht in Leidenschaft gerieten. So nahm man den Eindruck mit, dass hier eine heftig aufgeführte Dramatik hingezogen und gedämpft wurde. Man kennt Auguste Rodins gewaltige Bildhauergruppe von den Bürgern von Calais. [...] Kaiser hat an dieses Bildwerk gedacht, als er seine Tragödie aufbaute. Etwas Ehernes, das doch gewaltig zuckt, das war sein Plan. Die Aufführung brachte eher etwas Steifes an den Tag, das nur in Krämpfen auftobt und manchmal toll wird.

14. anon., *Vossische Zeitung* (Berlin), 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

Die Volksbühne vergriff sich gestern. Kayssler wagte sich an Georg Kaisers Drama *Die Bürger von Calais* und spielte es zu Tode. [...] Kaiser sucht einen neuen Inhalt und einen neuen Gefühlsausdruck für das Heroische. Die Volksbühne lebte jedoch geistig über ihre Mittel, als sie ihm bei diesem Suchen folgte. Stil wurde zur Dressur, das Gespräch wurde von Grabeston und Pausen erdrückt, die spröde Sprache vollends verwaschen. Vom Wagnis des Dramas sei noch die Rede. Es hätte als Pfadweiser zu neuen Zielen wirken können und blieb eine Geduldsprobe in drei Akten. Das Musterpublikum der Volksbühne bestand sie mit Anstand.

15. Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 29.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, pp. 136–37.

Georg Kaisers Tragödie, in der Volksbühne begraben, muss in die Zukunft einmal bei Max Reinhardt auferstehen. Schon beim Lesen spürt man im Crescendo und Unisono der Volksszenen eine Sprache, die sich offen zum Tonfall seiner Arena bekennt. Ein Murmeln läuft über eine Versammlung hin, eine Massenstimmung entlädt sich im Schrei eines Namens – solche Wirkungen versagen sich Reinhardts Regiekunst niemals.

Ihrem Nacheifer [sic] mit unzulänglichen Mitteln, Paul Legband, sind sie auf der Volksbühne nicht geglückt. Er zog zudem die Bremse so heftig an, dass der ganze Karren zu

knirschen und zu quietschen anhub. Bleierne Lasten beschwerten alle Worte, und die Darsteller suchten einander in der Wucht ihrer Sprechpausen zu beschämen. Kein Wunder, dass uns zuletzt auf jeden Nerv ein Bürger von Calais fiel.

Die Kritik erfüllte ihre schönste Pflicht, wenn sie freilegt, was die Bühne verschüttet hat. In Georg Kaiser hilft sie zudem bei diesem Beginnen einem Dichter, dem die Unrast der Zeit durch das Blut kreist und der noch im Frost seiner Sophistik ein Künstler bleibt.

[...] Das Heroische mit überlegenem Lächeln zu entgöttern, ist jetzt so billig wie beliebt. Georg Kaiser wagt hingegen den Versuch, es von Grund auf zu erneuern. Neu an Kern, Stil und Wort soll sein Lied vom Helden klingen. An innerem Gehalt neu: sein Eustache hebt warnend die Hand, als in der belagerten Stadt der Feldhauptmann sinnlosen Widerstand um der Glorie willen predigt. Über die schöne Geste des Soldaten stellt der Bürger sein Werk, das eben vollendete Tagewerk seiner Hände, in Qual und Mühe dem Elemente abgerungen, den Hafen von Calais. [...]

Die Tat indessen bedeutet für Eustache nichts, der Täter alles. 'Flamme ohne Rauch', so soll das Opfer brennen. Wie der Führer seine Kameraden über ihre eigene Natur hinaus schwingt, wie er sie lenkt, beschämt, und wie er zuletzt mit seinem Tode alle Schlacken ihrer Menschlichkeit fortbrennt, – das ist ein neuer Heroismus, wert, von der Bühne belichtet zu werden, auch in manchem Winkel, der durch des Dichters Schuld dunkel geblieben ist.

Zum neuen Inhalt sucht Kaiser einen neuen Stil. Reliefkunst, mit dem Hammer aus dem Metall geschlagen, so nehmen die Bürger von Calais im Drama den Wetteifer mit Rodins Gestalten auf. Sie sind nur die Folie für die rund modellierte Mittelfigur, für Eustache. Nach dem Takte seines Herzschlages lässt er ihnen allen den Puls pochen. 'Flamme ohne Rauch', so brennt ihm die Seele. Denn sein Wille strömt über eine ganze Stadt, und jeden der drei Akte trägt er im Leben wie im Sterben mit einer überraschenden Bewegung. Am stärksten wirkt er im zweiten Akt, als der einzige Feste in jener Stunde des Schwankens, da das Los unter den sieben Todgeweihten entscheiden soll. Eine seltsame Ungewissheit liegt über ihnen allen, lähmend und elektrisierend zugleich, und diese Szenen durchschwirrt ein Zittern, ein Vibrieren von wunderlichem Reiz, das noch von einer Bühne aufzufangen bleibt.

Die Geburt des neuen Menschen kündet ein uralter Prophet an, in jener Nacht, da die Opfermütigen in Calais ihrer eigenen Tat würdig werden. Der neue Mensch muss natürlich eine neue Sprache sprechen, und so heftig Georg Kaiser sie sonst zusammenpresst, bis zur Kargheit, so lässt er sie hier strömen und quellen. Dieser Reichtum des Worts verdunkelt und verwehrt eine Klarheit, wie sie gerade das Publikum einer Volksbühne fordern darf. Erst ein Versuch auf einem anderen Theater muss lehren, wie weit die Sprechkunst der Kaysslerschen Darsteller sich an der allgemeinen Ungeduld versündigte.

Der Eifer ist dankenswert, mit dem sich Paul Legbands Regie gerade an die Aufgaben Georg Kaisers, des Problematischen, wagt. Aber wie ihm der Versuch mit *Gas* rühmlich glückte, so misslang ihm das Problem der *Bürger von Calais*. Am verschleppten Tempo war längst alles Interesse erlahmt, als an Eustaches Bahre ein Hundertjähriger die wichtigsten Worte des Dramas in seinen Bart murmelte. Solange Eustache lebte, übten Stahl-Nachbaurs Blick und Ton ihre Wirkung aus. Aber Eustache ist die Tat selbst, ein männlicher Geist, und seine reife Weisheit darf nicht hemmungslos in den Mollton der Müdigkeit, der Kontemplation übertragen werden.

Als wäre es ihr Amt, die Schwächen des Dramas zu betonen, so badete sich die Regie förmlich in Wiederholungen. Sechs Märtyrer beim Abschied von ihren Lieben, das gab mit Helene Fehdmer als Gast sechs abendfüllende Volksstücke, und im Schlussakt drängte sich wiederum breit in den Vordergrund der sechsfache Kostümwechsel vom Festgewand zum Armensünderhemd. In die Ecke damit, in die finsterste! Vor allem aber bleiben noch die Volksszenen zu erobern. Auf Kaysslers Bühne gewann nur der Anfang sein Eigenleben. Vielleicht, weil nichts uns vertrauter sein mag als das Gefühl des Feldhauptmanns im schwarzen Harnisch, der sein Schwert losgürtet. Doch im Geschrei der allzu wohldressierten Massenszenen blieb ein wichtiger Mitspieler des Kaiserschen Dramas stumm. Ich meine den Pöbel von Calais, von den Patriziern durch alle Künste der Bühne zu trennen, brutal in der Angst seines Egoismus, feige, gierig und undankbar gegen die Helden des eigenen Bluts, Rauch ohne Flamme.

[*June 1920*], *Erstaufführung, Stadttheater, Halle. Dir.: Dr. Edgar Gross; Josef Krahé (Eustache); Eugen Teuscher (Duguesclins); Willi Schur (Jean de Vienne).*

16. Erich Sellheim, *Hallesche Zeitung*, 12.6.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 27, pp. 552–53.

Dem Expressionismus im deutschen Drama galt die gestrige Zyklusaufführung im Stadttheater. Georg Kaiser, der als unser bedeutendster, zum mindesten als unser erfolgreichster und furchtbarster [sic] expressionistischer Dichter der Gegenwart angesprochen werden muss, hatte das Wort. Er stellte sich dem Halleschen Theaterpublikum vor mit seinem dreiaktigen Bühnenspiel *Die Bürger von Calais*. [...] Ob es indessen gerade als ein typisches Lehrbeispiel für das expressionistische Drama zu bezeichnen ist, mag dahingestellt bleiben. Unseres Erachtens entspricht es jedenfalls nicht restlos der Forderung dieser Dichtungsart, die ja wohl vor allem darin bestehen soll, nur Seele zu geben. Im übrigen sind *Die Bürger von Calais* eine echt

Kaisersche Dichtung mit allen den ihr eigenen Schwächen und Vorzügen. Es gelingt Kaiser nie völlig, wirkliche Charaktere zu schaffen, sondern nur Typen, er schematisiert. Auf der anderen Seite frappiert aber immer wieder die Sicherheit und Prägnanz im Formen der technischen Aufgabe, sowie einer wirkungsvollen Theatralik. Und dies will in unseren Tagen schon viel bedeuten. Es ist überhaupt etwas Eigenes um Georg Kaiser. Seine Dramen üben auf Leser und Hörer einen unbedingten Einfluss aus, aber sie ziehen ihn nie gänzlich in ihren Bann. Es bleibt stets eine gewisse Distanz: die Impotenz des vom Gefühl gelösten Intellekts. So auch gestern. Das bange Schicksal der Stadt Calais, deren bedingungslose Übergabe der vor den Toren stehende hartherzige König von England fordert, liess im ersten Aufzug die Herzen – hoffentlich aller – Besucher höher schlagen, drängte ihnen unwillkürlich den Vergleich mit dem von rach- und habgierigen Feinden bedrängten und gedemütigten Deutschland auf. Aber die Bürger von Calais wagen nicht, wozu sie ursprünglich willens waren, den letzten Verzweiflungskampf für die Ehre der Stadt, sondern lassen sich dazu bereit finden – wie es auch Deutschland tat –, die schmählichen Bedingungen des Engländers anzunehmen und im Büssergewand, den Strick um den Hals, die Schlüssel der Stadt dem Sieger auszuliefern. Wohl zeugt der freiwillige Opfertod des edlen Eustache von menschlicher Grösse und von Heldentum, das Ganze wirkt schliesslich auch versöhnend, aber nie läuternd und befreiend – eine Forderung, die freilich einst ein Aristoteles aufgestellt hat.

Dies alles soll und kann indessen den literarischen Wert der Kaiserschen Dramen, insbesondere der *Bürger von Calais*, nicht beeinträchtigen. Der Dichter hat zweifelsohne eine glückliche Hand im Herausgreifen zeitgemässer Probleme, er besitzt die seltene Gabe einer eindrucksvollen dialektischen Formulierung, er versteht es, die Zuschauer in atemloser Spannung zu halten – man denke nur an das retardierende Moment im 2. Akte, da jeder der Todgeweihten noch die Hoffnung hegt, das Los der Befreiung zu ziehen! Und so fesseln auch *Die Bürger von Calais* schon rein stofflich und szenisch, ergreifen aber auch unter dem Stimmungszauber einer subtilen Sprachkunst. Trotz allen Vorurteils und Misstrauens vor dem Theatraliker Georg Kaiser muss man in ihm letzten Endes doch den Dichter erkennen und anerkennen. [...]

17. Adolf Meyer, *Hallische Allgemeine Zeitung*, 13.6.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 27, p. 553.

[...] Ein Spiel um Tod und Leben eines einzelnen – denkt man auf den ersten Blick. Das alte Menschheitslied vom Siege des Lebens über den Tod, von der Überwindung des Bösen durch die reine Tat. Doch sobald das geistige Auge sich an

den Wust und den Wulst schweisstriefender Pathetik gewöhnt hat, mit dem wirr oft und kraus der Kern der dichterischen Absicht in diesem Bühnspiel umkleidet ist, sowie man schärfer hinsieht, gewahrt man hinter diesem, das Stück scheinbar leitende Motiv, ein zweites, tieferes. Nicht dieser individualistische Konflikt, inmitten dessen die alte Idee von der Tragik des Opfers gestellt ist, gibt den Grundton dieser – sagen wir einmal: Dichtung, sondern eine ihr wohl verwandte sozial-ethische Tendenz, 'Gemeinsinn' nämlich, das ist bei Georg Kaiser etwas, das seiner Weltansicht nach im Gegensatz steht zu Begriffen wie Ehre, Heldenmut, Vaterlandsstolz, Treue zu König und Kriegsherr. Zwei Zeitanschauungen, nein, zwei Menschheitsanschauungen – sie sind gewiss zu allen Zeiten dagewesen – disputieren in der Sitzung des Bürgerrates miteinander. Als der Gesandte des Britenkönigs aus der Kasematte vor die Männer von Calais tritt und ihnen die schmähliche Zumutung des Siegers zu hören gibt, da steht im Stahl des Panzers der Vertreter des 'alten Systems' vom Sitze auf, der französische Stadthauptmann, und spricht von nationaler Verteidigung, von Widerstand bis zum Letzten, von Ruhm und Stolz. [...] Und dann tritt der Mann mit dem nachnovemberlichen Geiste, der Vertreter des Geistes dieser unserer heutigen Zeit, der weisshaarige Eustache de Saint-Pierre, hin und ruft dem gepanzerten und geschienten Geiste vom August 1914 ins Angesicht: 'Wir suchen den Ruhm Frankreichs nicht. Wir suchen das Werk unserer Hände!' Und die Bürger von Calais, die an der Frucht der Erkenntnis des November 1918 genippt haben, heben die Arme und rufen Hallelujah dem Künder der neuen politischen Sittlichkeit, dem Fürredner der Völkerverbrüderung und des Pazifismus. Was Ehre und Manneszucht! – wir suchen das Werk unserer Hände! Dieses Werk ihrer Hände zu erhalten, den Stolz friedlicher Zivilisationsarbeit, die Molen von Calais, den kunstvollen Hafen, der dem bindenden Verkehr der Völker zu dienen den Elementen abgerungen worden ist, scheint ihnen nun jede tiefste Demütigung, jede Schmach in Sack und Asche recht. [...] Und wenn die Verwirklichung dieses neuen Gemeinschafts-, dieses kommunistischen Geistes den Preis der tiefsten Demütigung heischt, wenn sechs Leben darum im Sande vor Calais ausbluten müssen, so ist das Pfand nicht zu hoch; die Idee, die Idee des Kommunismus ist gerettet.... [...]

Die Revolution war in der Kunst, ehe sie im Staate war. Die neue Literatur entlieh ihre Tendenzen dem Marxismus, ehe noch die neue Politik seinen Schlagworten nachlief. Den Kampf gegen Gestz und Macht, gegen Form und Ordnung, die Revolution des Stils, leitete die Literatur längst ein. Auch dieses Bühnenspiel, das den Maximen des Kommunismus geweiht ist, war geschrieben, ehe der Gedanke Tat werden wollte. Ehe noch 'die neue politische Sittlichkeit' sich über das geistige Land Schillers und Goethes ergoss. Werke, wie dieses eines ist, lockerten mit Pflugscharen des Geistes, ihres Geistes, das Land, ehe die roten Fahnen, ehe die politische Revolution wüstend und johlend darüber hinzog.

Das Werk Kaisers an sich soll hier weder angeklagt noch verurteilt werden. Es soll nicht gesagt werden, dass diese Dichtung anational, antinational selbstredend, wie sie und ihre 'ganze Richtung' sich gebärdet, nicht aus reinen Absichten heraus geschrieben sei. Aber nicht danach allein soll man Schrifttum und Kunst fragen: woher sie kommt; auch danach, was sie zeitigt, und wohin sie die Geister weist! 'Auch sollen wir höhere Maximen nur aussprechen – hat Goethe geurteilt – insofern sie der Welt zugute kommen; andere aber sollen wir bei uns behalten....' Wenn sie schon höhere Ideale als Ehre und Nation zu predigen glaubt, soll die neue Kunst sich doch auch im höchsten Sinne vor diesem Gebot zur Verantwortung ziehen.

Georg Kaisers Stück, das man gestern im Stadttheater an sich vorüberziehen liess, hat wärmere Verehrer gefunden als das gestrige hallesche Premierenpublikum. Gustav Landauer, des Exempels halber, wollte sich umbringen vor Verzückung über jene 'neue politische Sittlichkeit', die aus dem Werke redet: seine Begeisterung über die *Bürger von Calais* hat ihn leider nicht abgehalten, wider die Bürger von München die individuell bösesten Instinkte aller Zeiten, Mord und alle Taten des Aufruhrs aufzurühren. [...]

Den Bürgern von Halle wollte der neue Menschheitsgedanke gestern nicht so recht in den Kopf und ins Herz dringen. Der Beifall der Kunstgemeinde ging kaum über die Anerkennung der in der Tat ganz ausgezeichneten Darstellung hinaus. Die Pathetik des Kaiserlichen Ethos, die sich immer mit derselben Gebärde, mit demselben Ton und der gleichen Eintönigkeit gibt, will streckenweise in Musse gelesen und im Buche studiert sein, diese Kopf- und Gehirn-Kunst oder -Athletik ist in den entscheidenden Phasen mehr Gedanke als Gedicht. Der wahrhaft vortrefflichen Darstellung (Spielleitung Dr. Edgar Gross), die man die tiefbegründete Ablehnung des Schaustückes nicht fühlen lassen soll und auch nicht fühlen liess, ist zum Ruhme zu sagen, dass sie es war, die den Abend trotz allem zu einem Eindruck machte. Die Szene war im Sinne des Werkes stilisiert und mit schlichten Mitteln eindrucksvoll hergerichtet. [...]

15.12.1928, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Eduard Sturm; Franz Everth (Eustache); Hermann Greid (Jean de Vienne); Louise Dumont (Mutter); Peter Esser (Der Vater Eustache de Saint-Pierres).

18. anon., *Freiheit* (Düsseldorf), 21.12.1928.

Georg Kaiser ist 50 Jahre geworden und die Direktion des Schauspielhauses fühlt sich verpflichtet, den Dichter, der dem Schauspielhaus in den letzten Jahren zu so manchem Kassenstück verhalf, durch eine Jubiläums-Aufführung zu

ehren. Allerdings wurde der Abend als solcher nicht hervorgehoben, dazu sind *Die Bürger von Calais* schon so alt, dass sie für Düsseldorf als Neuaufführung kaum etwas Besonderes für die Theaterwelt bedeuten. Allerdings sind *Die Bürger von Calais* sprachlich und künstlerisch, wenn bei Kaiser überhaupt von 'künstlerisch' geredet werden kann, das beste Stück seines Schaffens. Aber auch mit diesem Prädikat sind sie stellenweise recht langweilig, da die langen deklamatorischen Ergüsse der Hauptpersonen über die fehlende Spannung kaum hinweghelfen.

Die Bürger von Calais sollen bereits im Jahre 1914 fertiggestellt gewesen sein. Jedenfalls blieben sie dann aus politischen Erwägungen heraus bis zum Jahre 1919 liegen. Denn die Stimmung während dieser Zeit stand ja unter dem Diktum 'Gott strafe England', und ein englischer König, selbst wenn er schon lange der Geschichte angehört, durfte während des Weltkrieges nicht so menschlich sein, sechs französische Bürger von Calais vom Henkerbeil zum Leben zu begnadigen.

Aber eines anderen politischen Vergleiches konnten wir uns nicht erwehren und mit unterdrücktem Lächeln sahen wir die Angehörigen der kapitalistischen Klasse begeistert klatschen. Die sechs Bürger von Calais, nach der Chronik Froissards, waren freiwillig bereit, ihr Leben und alles hinzugeben, um ihre Vaterstadt Calais und ihren Hafen vor dem Untergang zu retten, wie ihn der englische Sieger androhte. Die deutsche Kapitalistenklasse, die im Weltkrieg gegen ihre Konkurrenz unterlag, halftert die Kriegskosten auf die arbeitende Klasse ab und die ungeheuren Milliarden der Reparationen werden durch verschärfte Rationalisierung der Betriebe und elende Löhne für die Arbeiter, aufgebracht. Die deutschen Bürger opfern weder ihr Leben noch ihr Vermögen, sondern machen mit dem Sieger Halbpart, die Arbeiterklasse im verschärften Masse auszubeuten.

[...] Es ist also eine von Aufopferung und Edelmut strotzende Geschichte, die aber auf unsere heutige Zeit wie die Faust aufs Auge passt. Gustav Lindemann hatte sich bemüht, die Aufführung in eine klassiche Form zu bringen und Louise Dumont selbst erschien nach langem wieder einmal persönlich auf der Bühne. Uns scheint jedoch, als ob die schon etwas bedenklich geschraubte Sprache Georg Kaisers über die Wirkung hinaus gesteigert wurde und während der Massenszenen glaubte man leise das Knacken der Scharniere zu hören. Das Abschiedsmahl der Sieben erinnerte an das bekannte Abendmahlbild Leonardo da Vincis.

Auf die Einzelleistungen der mitwirkenden Künstler einzugehen, wollen wir uns aus den bekannten Gründen ersparen, da ja im Schauspielhaus der einzelne nicht bedeutet und die Regie alles. Am Schlusse des Stückes wurde minutenlang geklatscht und wir hörten beim Drängen um die Garderobe eine stilvoll gekleidete Dame begeistert seufzen: 'Ja, das war mal wieder wenigstens etwas und nach einem solchen Abend vergisst man gern die vielen Lustspiele'. Mit dem *Bürger von Calais* hat sich das Schauspielhaus seiner

Verpflichtung Führerin der Kunst zu sein erledigt. Und dazu musste man ausgerechnet einen Georg Kaiser wählen. Für die Direktion und die Besucher des Schauspielhauses kennzeichnend.

19. Heinz Stolz, *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen), 18.12.1928.

Wäre Georg Kaiser der Dichter, für den ihn das Schauspielhaus hält: es wäre ein Abend des grössten Triumphes geworden. Denn es ist nicht übertrieben, zu sagen, reiner und würdiger lasse sein Werk, das seine Freunde sein bestes nennen, sich nicht mehr gestalten als es an diesem Abend geschah. Hier war wirklich jener Gemeinschafts-Gedanke, den Georg Kaiser durch den Mund des Eustache de Saint-Pierre mit so beredter Leidenschaft vortrag [sic] lässt, aus der Sphäre des Ideals in die Wirklichkeit getragen. Denn was Gustav Lindemanns Spielleitung, Eduard Sturms Architektur, die Kunst der Darsteller schufen, war in der Vielfalt der Kräfte doch ein Gebilde von so völliger Einheit, dass es nur als Ganzes gewürdigt, nicht in Teile zerbrochen sein will. Äusserlich schon, im Bühnenbild durch den gewaltigen Ring, aus dessen Kreis in erhabener Feierlichkeit Säulen, Gebälk und Mauerwerk wuchsen, mächtig gebunden, schien auch die Aufführung, unsichtbar und innerlich, wie durch Ringe zusammengehalten: durch die Dynamik des Wortes, die Gesetzmässigkeit des szenischen Rhythmus, die Ballung und Plastik der Masse, die wie in Stein gehauen, zu Gruppen gesellt in jedem Gesicht, in jeder Gebärde anders und einzeln geprägt war. Eines nur fehlte: der grosse Gegenstand, würdig des Ausdrucks. Gross aber ist Georg Kaisers Drama bestenfalls in der Gesinnung, möglichenfalls noch in der Hebbelschen Geistigkeit, Probleme zum Austrag zu bringen, keinesfalls in der Fragwürdigkeit seiner Mittel, die Überraschung und Spannung mit den fatalen Künsten des Taschenspielers erzwingen.

20. Mai, *Düsseldorfer Nachrichten*, 17.12.1928.

[...] Der historische Hintergrund ist bei Georg Kaiser nirgends wesentlich, er ist es auch nicht bei den Bürgern von Calais, die er, wie man sah, ganz zu Trägern heutiger Ideen gestaltet hat, deren geschichtlichen Namen bloss Zufälligkeiten sind. Jedenfalls verzichtete Gustav Lindemann als Regisseur darauf, und das nicht ohne Berechtigung, sie in einen gotischen Rahmen zu spannen. Sie völlig von ihrer symbolischen Seite her erfassend, öffnete er die Weite und Tiefe ihres Ethos, gab er dem Worte Macht und dem Theater, was des Theaters ist, mit glänzend abgewogenen, zum Teil

unerhört wuchtigen Steigerungen und Ballungen von Ton und Stimmung in den Massenszenen zumal. Wie erzgehämmert wuchs der erste Akt aus dem Sturm der Glocken hervor, fein wie farbige Holzplastiken reihten sich im zweiten Akt die Abschiedsszenen aneinander, darin bürgerliche Existenzen sichtbar werden und die lauernde Schicksalsungewissheit seltsam aufguckt, imposant entlud sich im letzten Akt die Erwartung des Volkes, sein Zorn und seine Ergriffenheit.

Das Kostüm ging wohl von der leise an die Einsetzung des Abendmahls erinnernden Speisung der Todgeweihten aus und klang in seiner Stilisierung mehr an die Bibel als an die Gotik an. Eduard Sturms Bühnenbilder spiegelten gewissermassen die konstruktive Art des Kaiserschen Dramas wider, die in späteren Stücken freilich greifbarer wird als hier. Zum Kern hatten sie eine schiefgestellte kreisrunde Laufbahn, deren Symbolik allerlei Deutungen zugänglich war, die zweifellos aber, so abstrakt sie als Dekoration sein mochte, für die Auftritte und die Gliederung der Gruppen, wie für die Bildhaftigkeit der Szenen die vielfältigsten praktischen Möglichkeiten bot. Musik, ausgeführt durch das Köhler-Hedler-Quartett, erhöhte die Feierlichkeit des Ganzen (Adagio von Mozart, Adagio ma non troppo für Streichquartett op. 74 von Beethoven).

Von Georg Kaisers Dramen ist dieses das edelste, harmonischste und dabei in seiner ganzen dichterischen Haltung am wenigsten Georg Kaiser. Klassisch ist beinahe der Glanz seiner Sprache, steil, unter äusserster Aussparung der Mittel baut es sich auf, restlos ist die Kongruenz von Inhalt und Form. Und gleichwohl: etwas bleibt es einem schuldig, der erste Akt türmt sich zu dramatisch, als dass die beiden folgenden Akte nicht eine beträchtliche Abspannung zeitigen müssten. Das passive Heldentum wirkt sich aus, heldisch ist die Tat der Sieben, ist die Tat des Eustache de Saint-Pierre vor allem, aber sie erschöpft sich nun einmal im Leiden. Das wendet keinerlei darstellerische Persönlichkeit, das vermochte am Samstag auch Franz Everth nicht wenden, dessen Eustache de Saint-Pierre wahrhafte Grösse atmete: in seiner milden Güte, seiner Unerschütterlichkeit, der Verklärtheit seiner Todesfreudigkeit. In charakteristischer Stufung gesellten sich zu ihm als gewählte Bürger Friedrich Rosenthal, August Weber [...]. Mit heissem Blut stattete Hermann Greid den Jean de Vienne aus, wie das eherne Gesetz des Siegers selbst stand Luis Rainers englischer Offizier da, wie ein mystisch umwitterter Seher aus Urzeiten Peter Esser als Vater des Eustache de Saint-Pierre. [...] In den Abschiedsszenen des zweiten Aktes spielte Louise Dumont ergreifend des einen Bürgers Mutter, beseelt in ihrer Verhaltenheit waren Cornelie Gebühr als Bürgersfrau und Louise Rainer und Fita Benkhoff als Tochter Jean d'Aires.

Stürmischer Beifall dankte für die Aufführung.

Von morgens bis mitternachts

28.4.1917, Uraufführung, Kammerspiele, Munich. Dir.: Otto Falckenberg; sets: Leo Pasetti; Erwin Kalser (Kassierer).

21. Richard Elchinger, *Münchner Neueste Nachrichten*, 30.4.1917, in Rühle, pp. 58–60.

[...] Kaiser hat zahlreiche Stücke geschrieben, für deren Aktualität sicherer als für ihren Kunstwert das allgemeine Zensurverbot, das sie betroffen, einen Massstab abgeben kann.

Das Drama *Von morgens bis mitternachts* stellt sich als eine bunte Episodenreihe dar, deren Aufführung sich mancherlei szenische Schwierigkeiten in den Weg stellen. [...]

Der Kassierer geht nach Hause und nimmt Abschied von den Seinen. Mutter, Frau, Töchter: kärgliches Milieu, Klaviergeklimper, alles eingestellt auf die Person des Vaters, der, heimkehrend mit der eisigen Abgekehrtheit eines Entschlusses, dem stummen Jammer der Familie als ein Wahnsinniger erscheint. Dieses Bild wirkt fast erschütternd, und die strenge Sachlichkeit, mit der es gezeichnet, gehört zu dem Stärksten, was man seit langem auf der Bühne gesehen.

Nur der Aktschluss ist fatal. Die Frau muss noch die Kinder beschimpfen und den Aktschluss dreifach unterstreichen. Der geprellte Kellner im Ballhaus sucht im übernächsten Aktschluss die gleiche Wirkung zu erzielen. Wie denn überhaupt durch Häufung von Lärm und äusserem Tumult der absteigenden Handlung der grosse Rhythmus gegeben werden soll.

Aber oft ist das nur überheizter Grabbe.

[...] So gewinnt der Kassierer den Weg zur inneren Freiheit, die er vom Podium aus verkündet. Und der Autor besitzt dramaturgische Geschicklichkeit genug, ihm dort ein paar Pauken bereit zu stellen.

Das ist ein kühner Einfall, des Kassierers Epilog vom Selbstmörder in eigener Person mit schauerlichen Paukenwirbeln begleiten zu lassen. [...]

Was diese sieben Bilder in ihrem Werte einschränkt, ist das Überwiegen der Technik über die ursprüngliche dichterische Kraft, mit der die Idee ersonnen ist.

Ein Kenner hat die Auswahl getroffen, aber aus einer Komposition, die von Grabbe bis zu Wedekind und Sternheim orientiert ist, keine *neue* stilistische Einheit geschaffen. Es ist ein Literaturdrama geworden, dessen Rezeptur sich bis in den wechselnden Gebrauch der Substantiva und Adjektiva nachweisen lässt. Und was genial erschiene, wenn Georg Kaiser, was er leider nicht mehr ist, ein siebzehnjähriger

Stürmer wäre, erweist sich so als die geschickte Synthese eines Kundigen.

Für die Kammerspiele bleibt es eine mutige Tat, dass sie sich an das szenische Problem dieses Stücks gewagt haben. Otto Falckenbergs Regie, immer glücklich im phantastischen Drama, überwand, unterstützt von der nachdenklichen Stilisierung der Pasettischen Raumkunst, die grossen Schwierigkeiten der Buchvorschriften und gelangte zu einer dramaturgischen Synthese, die den sieben Bildern die Plastik der Wahrscheinlichkeit sicherte.

[...] Als Ganzes muss trotz allem der Abend unter den positiven gebucht werden. Denn der Erfinder dieses Kassiererschicksales [...] schafft Nachdenklichkeiten mit seiner romantisierenden Tragikomödie des Geldes, und die vorübergehende Erscheinung seines Kassierers wird uns im Gedächtnis bleiben als eine schwermütige Randfigur zu Goethes Versen: Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr lasst den Armen schuldig werden: dann überlasst ihr ihn der Pein....

22. Richard Braungart, *Münchener Zeitung*, 30.4.1917, in Rühle, pp. 60–61.

Unter den Wenigen, die für die Entwicklung des deutschen Dramas ernsthaft in Frage kommen, wird der in Weimar lebende Magdeburger Georg Kaiser heute zumeist an erster Stelle genannt. Es ist noch gar nicht lange her, da kannte kaum irgend jemand den Namen [...] Kaisers, der ein König im Reiche der jüngsten Literatur zu werden beginnt [...] es scheint, dass auch für diesen Pfadsucher (oder sollen wir sagen: Pfad*finder*?) allmählich die Zeit reif wird. [...] Wer nach dem Lärm, der solche literarische Ereignisse zu begleiten pflegt, den Wert eines Werkes einzuschätzen gewohnt ist, der muss zu der Überzeugung gekommen sein, der Geburt eines der grössten modernen Dramen beigewohnt zu haben. Hysterischen Beifallsausbrüchen suchte ein Teil des Premierenpublikums, dem jeder Anlass zum Radau willkommen ist, brutal entgegenzuwirken. Droben aber, mitten im Kreuzfeuer des Für und Wider, stand der leidenschaftlich gerufene Dichter, umgeben von seinen treuesten Helfern, und seine ernste Miene schien alles eher als ein Beglücktsein über *diese* Wirkung seines Werkes zu verraten.

[...] Kaiser ringt noch immer mit den Elementen, aus denen die literatische 'Moderne' zusammengesetzt ist. Aber es kann auch nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, dass nur wenige unserer jüngsten 'Ringer', vielleicht sogar keiner ausser Kaiser, soviel begründete Aussicht haben, von der analytischen Beschäftigung mit den Problemen der Gegenwart in absehbarer Zeit zur Synthese neuer, in die Zukunft weisender Werte zu gelangen. Denn überall, im Dialog wie in der Handlungsgestaltung, in der Problemstellung und -lösung und in der Durchdringung der dramatischen Form mit

philosophischem Geist, zeigt sich die Klaue des Löwen. Und nicht zuletzt sind auch Dinge, mit denen er uns ärgert und quält, Beweise für die ungewöhnliche Potenz dieses Dichters von Profil und Richtung. [...]

Otto Falckenberg ist auch diesmal wieder als Sieger aus dem Kampf mit der widerstrebenden Materie hervorgegangen. Es war eine Leistung hohen Ranges, ebenbürtig dem Besten, was ihm bis jetzt gelungen. Auch Herr Kalser hat sich als Kassierer einige Superlative ehrlich verdient. Glänzend in der Maske und Auffassung, führte er die sehr anstrengende Rolle, die in einem Tageslauf ein ganzes Menschenleben widerspiegelt, mit bewundernswerter Ausdauer bis zur grossartigen Schlusssteigerung. Alle übrigen Gestalten um ihn, soviele es auch waren, sind nur Staffagen, wenn auch sehr farbige, bildgestaltende, gewesen. [...] Die Dekorationen von Leo Pasetti passten sich dem Charakter des Werkes, das halb Mysterium und halb Tragikomödie ist, mit gewohnter Schmiegsamkeit an. Alles in allem: es war ein Ehrenabend der Kammerspiele, auf dessen Glanz nur die traurige Haltung eines Teiles des Publikums einen hässlichen Schatten warf.

23. L. G. Oberlaender, *Die schöne Literatur*, 18, No. 11 (26.5.1917), 168–69.

Kaiser wird von mancher Seite sehr gepriesen. [...] In *Von morgens bis mitternachts* vermag ich jedoch die Eigenschaften nicht zu erkennen, die von K[aiser] das 'neue Drama' erhoffen lassen. Vom letzten Strindberg stammt die Form, von Wedekind die Leidenschaftlichkeit ohne Blutwärme, von Sternheim der Hohn auf den Philister. [...] Alles ist nicht erlebt, sondern wird doktrinär vorgetragen, mutet kalt und herb an und lässt unser Gefühl nicht mitschwingen. [...] Die an Strindberg geschulten Darsteller taten alles für das lebhaft umstrittene Stück. [...]

24. Edgar Steiger, *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 1064–65.

[...] Der ingrimmige Hohn dieser letzten Szene, aus der der Menschheit ganzer Jammer lacht und pfeift, ist eine der stärksten Offenbarungen, die uns das Theater der letzten Jahre brachte. Gewiss wäre Georg Kaiser ohne Wedekind und Sternheim nicht zu denken. Den tragischen Purzelbaum, in dem sich der sterbende Mensch, das Oben und das Unten verwechselnd, lachend überkugelt, hat er ohne Zweifel den beiden Schöpfern des tragischen Tingeltangels abgeguckt. Auch die ästhetische Umwertung aller Werte, das huschende Schattenspiel des Lebens und die Vorliebe für das Selbstgespräch stammen aus dieser Quelle. Ausdrücklich soll

jedes Wort eine fast ängstliche Verwahrung gegen alles sein, was an den dreimal verponten Naturalismus und die gemeine Wirklichkeit der Dinge erinnern könnte. Lieber lässt man sein Drama mit jenen alten Holzschnitten vergleichen, auf denen den Menschen ein langer Zettel aus dem Munde hängt, der uns beschreibt, was sie eigentlich wollen. Das soll weder Tadel noch Lob sein; denn schliesslich kommt alles darauf an, was auf diesem Zettel geschrieben steht. Georg Kaiser aber hat dafür eine Sprache gefunden, die uns das fieberhafte Tempo unserer Zeit und die Zerrissenheit und Haltlosigkeit unserer vielgepriesenen Kultur meisterhaft wiederspiegelt. Ist so der Geist der Dichtung Wedekind verwandt, so erinnern die einzelnen Bilder, in denen sich dieser hin- und herflackernde Zwitter von Alltagsmensch und Übermensch austobt, in ihrem architektonischen Aufbau ganz an Strindbergs Kreuzgang *Nach Damaskus*. Hier wie dort die Zweiteilung in Aufstieg und Abstieg, hier wie dort ein bunter Wechsel kinematographischer Augenblicksbilder und gedankentiefer Monologe, hier wie dort der unvermittelte Zusammenprall brutaler Wirklichkeit und gespenstischer Mystik. Also doch wieder ein fremdes Vorbild? Man fragt sich darum immer wieder: Genialer Neuschöpfer oder kluger Eklektiker? –

27.12.1917, Volksbühne, Vienna. Max Pallenberg (Kassierer).

25. Richard Specht, *Berliner Börsen-Courier*, 28.12.1917, in Rühle, pp. 62–63.

Ein Werk, seltsam stark auch in seinen Verstiegenheiten; kühn in den verwegenen Abkürzungen der realen Vorgänge ebenso wie in der Abkürzung des zusammengeballten, fast stenographisch lakonischen, nur selten zum Satzgeschmeide gefügten Worts. Ein Monolog in Interjektionen; äusserlich undramatisch, weil hier nicht ein Mensch gegen andere steht, keine Schicksale verknüpft, keine Widerstreite entschieden werden. Und doch innerlich dramatisch in der ungeheuren seelischen Entwicklung dieses einen Menschen von Morgen bis Mitternacht; in einem dem Nichts und dem Ignorabimus Entgegenreifen des durch alle Phasen des Lebens jagenden, suchenden Geists. Der Zuschauer hat es nicht leicht, muss immerfort zwischen Verzerrtem und Tiefssinnigem [sic] sondern, den Sinn dieser Sternheimschen Sprachkomprimierungen ergänzen, durch die rücksichtslose, alle Äusserlichkeit geringachtende, aller Willkür bunter und schrecklicher Gedankensprünge des Moments folgende Form dieses dramatischen Expressionismus hindurch die starke, gedankenschwere, sinnbildreiche, empfindungsvolle Dichterkraft und Verdichterkraft aufspüren, die hier in jedem Wort und jeder Szene, oft abstossend, oft frappierend, oft hinreissend explodiert. Das haben die wenigsten

Zuschauer gern. [...] Es gab denn auch ein regelrechtes Konzert auf Hausschlüsseln. [...]

All dies trotz einer mustergiltigen [sic], durchaus vereinfachten, auf Reliefwirkung gestellten und ganz aussergewöhnlich bildhaft und eindringlich wirksamen Inszenesetzung, trotz höchst anständiger Episodenleistungen und trotz Pallenberg, der den Kassier mit einer Verbissenheit, einem traurigen Hohn, einem Grimm spielte, die oft etwas Grauenerweckendes, oft etwas unendlich Erbarmungswürdiges hatten. Der Extrakt eines Menschen. Ein Plakat der Gestalt; nicht sie selbst. Was vielleicht nur an einer monotonen, unschattierten Forcierung des Organs lag. Man denkt sich hier doch manches traumhaft, versonnen, nach innen gekehrt, leise. Pallenberg dröhnt. Von Anfang bis zum Ende. Seine stechende, grelle, provokant unverschämte Stimme wirkt in diesem unablässigen, modulationslosen Fortissimo grandios, wo sich die Ironie in Schmerz, die Angst in Ironie überschlägt; aber gar nicht in den Momenten, wo ein Mensch seine Seele sucht, die irgendwo versteckt in einem dunklen, schmutzigen Winkel sitzt und friert. Man spürt in jedem Augenblick den genialen Schauspieler, in der Brutalität des Griffs, in der geschmiedeten Einheit der Gestalt und sogar in dieser schrill bellenden, proletarisch befehlenden Stimme, die alle Schamhaftigkeiten des Gemüts niederschreit. Aber man hat doch das Gefühl: bei Reinhardt hätte er die Rolle nicht so spielen dürfen.

26. Felix Salten, n.d., n.s., GKC.

Es dauerte eine Weile, bis das Publikum der Volksbühne heute abend begriff, dass Georg Kaisers Drama *Von morgens bis mitternachts* keine moralisierende Verbrechergeschichte ist, sondern dass der Dichter das Schicksal des diebischen Bankkassiers nur deshalb aufrollt, um an einem in seiner blossen Wirklichkeit trivialen Einzelfall vorbei und über ihn hinaus zu einer grossen sozialphilosophischen, tiefsinnigen und in ihren letzten Ergebnissen poetisch hinreissenden Auseinandersetzung mit der problematischen Macht des Geldes zu gelangen. Georg Kaisers grelle Phantastik, seine Art, naturalistische Vorgänge in rücksichtsloser Nacktheit zu bringen und sie unvermittelt ins Symbolische zu wenden, schien den Leuten einigemale knapp ans Lächerliche zu streifen, und seine abgerissene Sprache, in der einzelne Gedanken und Worte plötzlich aufschreien wie Inschriften auf Plakaten, wirkte befremdlich. Dennoch war der dichterische Gehalt des Werkes stark genug, den grösseren Teil der Zuhörer zu gewinnen oder sich doch mindestens die jeder geistigen Arbeit gebührende Achtung zu erzwingen. So wurden die paar Unzufriedenen, die zischen, lärmen und pfeifen wollten, vom lauten Beifall übertönt. Den Kassierer gab Pallenberg, oder richtiger, er schrie und zetterte ihn, und dieses beständige Schreien

wirkte auf die Dauer ebenso monoton, als ermüdend: aber seine Maske und sein stummes Spiel am Anfang – das war eine Meisterleistung allerersten Ranges.

18.3.1918, Erstaufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; Eugen Klöpfer (Kassierer).

27. Richard Dohse, *Das Deutsche Drama*, 1, No. 3 (1.7.1918), 255.

[...] Nicht immer freilich ist dem allzu fruchtbar schaffenden Georg Kaiser der gleiche Erfolg beschieden gewesen, wie bei der *Koralle* [...] mit der jetzt das 'Neue Theater' auf mehreren Gastspielreisen reiche und verdiente Anerkennung erntet. Schon der *Zentaur* [...] weckte durch seine allzu groteske Art bei den Hörern mancherlei Widerspruch, und auch bei dem neuesten Stück [*Von morgens bis mitternachts*] war deutlich erkennbar, wie sich das Publikum zunächst noch abwartend verhielt und dann schliesslich zwischen Zustimmung und Ablehnung schwankte, was uns nicht verwunderlich erscheint, da das Werk, wenn auch die dichterischen Werte zweifellos klar zutage treten, infolge seiner kinoartigen Bilderreihe eine innere dramatische Spannung kaum auszulösen vermag. Auch die ganz hervorragende Aufführung, die unter der sorgsamen Leitung Direktor Hellmers von Eugen Klöpfers überragenden [sic] Leistung in der grossen und äusserst schwierigen Rolle des Kassierers getragen wurde, konnte darüber nicht hinweghelfen.

31.1.1919, Erstaufführung, Deutsches Theater, Berlin. Dir.: Felix Hollaender; Max Pallenberg (Kassierer).

28. Emil Faktor, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Georg Kaiser hat auf Berliner Boden wenig Glück. Erst vor wenig Wochen ist sein *Brand im Opernhaus* nicht so sehr wegen des überspitzten Motivs, als wegen der ungünstigen Nebenumstände der Aufführung ungnädig aufgenommen worden, und auch gestern hatten Widerspruch und Hausschlüssel die Übermacht. Das Premierenpublikum Reinhardts will vom Stellvertretersystem dieses Hauses namentlich bei solchen Gelegenheiten nichts wissen, die eine phantasiestarke und doch lebensnahe Erfüllung dichterischer Imagination herausfordern. Und so musste es der interessante, von Schauplatz zu Schauplatz hastende Erlebnisroman büssen, der die Geschichte eines Defraudanten reizvoll spiritualisiert. Es ist Kaisers lebhafteste Studie, dramatisch gekonnt, voll

Nervenspannung, geistvoll in der Bindung von Realismus und Phantasie, draufgängerisch, romantisch überdacht, überlegen nach jenen Punkten zielend, wo sich Sinn und Aberwitz nach dem Gesetze der Extreme berühren. Diese durch ihr abenteuerliches Thema zwar begrenzte, aber künstlerisch beherrschte, von Stimmung, Witz und Leidenschaft erfüllte Dichterleistung wurde ausgepfiffen. Nicht von allen Zuschauern. Die anderen wären vielfach durch die Darstellung irregeführt.

[...] Wie in allen Werken Kaisers ist auch in dieser scharf trabenden, bizarr blitzenden Szenenfolge der Einfluss von Vorbildern. Manches erinnert an Sturm und Drang, vieles schmeckt nach Wedekind. Eigene Phantasie hat aber den Vorrang. Die Dichtung strebt mit Glück aus ihrer stofflichen Enge und wird beziehungsreich zur Welt und jenen sie umschwebenden Geistern, die über das wirre Geschehen auf der Erdkugel Hohn lachen. Es bleibt bedauerlich, dass die Mehrzahl der Zuschauer nur das Grelle sah und nicht wahrnehmen wollte wieviel Eingebung und Doppelsinn zwischen den lärmend bunten Vorgängen hervorknisterte.

Nicht bloss Schuld der Zuschauer. Hollaender war den Bedürfnissen dieser kecken Phantastik auf realistische Grundlage nicht gewachsen. [...]

Interessant liess sich die Szenerie des Sechs-Tage-Rennens an. Doch über einen reichlich genutzten Einfall, die Kampfrichter über die Treppe atemlos rennen zu lassen, kam es nicht heraus. Das Heilsarmeetheater weckte Erwartungen, die durch schwache Stimmenführung und uncharakteristischen Tumult recht herabgestimmt wurden. Es war kein Rhythmus da und es fehlte das, was Reinhardt von Hollaender unterscheidet.

29. Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, Jan., GKC.

Das für Berlin neue Stück Georg Kaisers fand ein unruhiges, immer stürmischer bewegtes Publikum. Man klatschte, zischte und pfiff auf Hausschlüsseln Katzenmusik. Man schrie, ballte die Fäuste und sagte sich Grobheiten. Das ganze nennt man Kunstgenuss. [...]

Das Drama ist voll von heftigen Erregungen, so erklärt sich die Überreiztheit im Publikum. Um eine Dichtung wurde hier nicht gekämpft, nur um ein allerdings grandioses Bühnenwerk neuesten Stils. [...]

Georg Kaiser, der erstaunlichste Virtuose des europäischen Dramas, das stärkste Orchester, das je von der Bühne herunter geigte, posaunte und trommelte, zwingt, was von morgens bis mitternachts geschieht, in ein paar Stunden zusammen, so dass wir den ganzen Tag atemlos miterleben. Er, der das Sechstagerennen im Sportpalast mit hingehauenen, keuchenden Sätzen in einem Höllenbilde zeichnet, hat selbst das Tempo des Endspurts. Er strichelt Figuren hin, lässt sie verschwinden, lässt neue kommen, schmeisst uns eine ganze

Welt von Menschen vors Gesicht jede Gestalt so, dass sie sofort auf den Beinen steht: fast die Verschwendung des Wahnsinns, wenn nicht so viel sparsame Ökonomie dabei wäre. Alle Mittel der Bühne knetet er nach seinem Willen, die irrealen, wie die realen. Der knochendürre Tod klappert als prophezeiendes Gespenst durch ein Stück, das auch von Fetzen ganz wirklicher Zustandsbilder erfüllt ist. Eine schrankenlose Phantasie wühlt in allen Ekstasen; die Balldame zeigt ihr hölzernes Bein, die gottgefällige Gemeinde der Heilsarmee balgt sich gleich einer Räuberbande um flatternde Geldscheine. Die Sprache spitzt sich zu gedrängtesten Wortformeln. Dieses Stück ist nicht geschrieben, es ist telegraphiert. Nur der Kassierer spricht wie Georg Kaiser selbst, also etwa auch wie Carl Sternheim. Höchst gebildet, höchst geistreich, nicht ohne kokette Satzverrenkungen. Nur so zwischendurch besinnt er sich auf seine Halbbildung und belustigt durch einen Schnitzer. Effekt ist alles.

Alles ist Effekt. Alles ist Bild. Alles ist glänzende Gefühlsvortäuschung. [...]

Die Regie läuft dem Wirbelwind des Stückes mit gleichem Atem nach. Neben der Lichtnot auch Materialnot? Man trieb äusserste Sparsamkeit, sonst hätten wir den Raum der kleinstädtischen Bank und gar das eng gedachte Spiessbürgerzimmer der Kassiererfamilie wohl nicht zwischen so falschen Wänden gesehen. Oder sollte der berechtigte Grundzug, der das ganze in ein Phantasiekleid hüllen wollte, auch hier sich äussern? Dann mussten wir womöglich auch die unsagbaren Kriegervereinszylinder auf den Köpfen höchst moderner Rennschieber mit in den Kauf nehmen.

Man sah vortreffliche Einzelleistungen, jede Rolle nur ein Tupfen Farbe. [...]

In der Mitte Max Pallenberg. Wir wissen, was das für ein Gestalter ist, und gerade darum merkten wir, dass dieser Kassierer fast nur eine rhetorische Rolle ist. Ihre Einförmigkeit ist auch nicht durch die Dringlichkeit zu beseitigen, mit der Pallenberg sich auf jedes Wort, auf jeden Gedanken wirft. Nur der Anfang, als der geduckte Arbeitsmensch sich in den berauschten Tatmenschen wandelt, nur dieser Übergang verlangt und fand einen Meister.

30. anon., n.d., n.s., GKC.

Einen Theaterskandal gab es in Berlin anlässlich der Erstaufführung des Dramas *Von morgens bis mitternachts* [...] Die krassen Effekte wurden vom Publikum mit Pfeifen und Johlen beantwortet, man geriet in lebhafte persönliche Auseinandersetzungen, bot sich Ohrfeigen an und beteiligte sich am Spiel. Der Regisseur Hollaender erschien am Schluss und erklärte, er werde dem Dichter von der 'lebendigen Aufnahme' seines Stückes Bericht erstatten.

31. J. A. B., n.d., n.s., GKC.

Das Drama Georg Kaisers [...] war auf der Bühne nur schwer wiederzuerkennen. Der Kassierer muss immer im Brennpunkt stehen. Alles andere soll kein objektives Leben haben, nur vorhanden sein, so weit es für ihn da ist. Das gelang dem Regisseur nur in manchen Momenten. So im Heim des Kassierers, das nur nicht spiessig genug wirkte, zum Teil beim Sechstagerennen, dessen technische Schwierigkeiten geschmackvoll überwunden wurden. Ganz und gar nicht in der Bank und im Hotel. Es gab ein verwirrendes und ablenkendes Spielgemisch. Darunter litt die sehr geschlossene, innerliche und durchaus spielsichere Leistung Pallenbergs. Das Fiebrig-Gespenstische seiner Erlebnisse wurde zu gegenständlich. Seine Visionen überwuchsen und überlärmten ihn, zumal in der sonst ausserordentlich lebendigen, aber zu lebendigen Heilsarmeeversammlung, die er nicht übertönen konnte. Mehr noch als die Mischung der Regieabsichten störte die Mischung des Publikums, die Krieg und Kriegsgewinn leider so brutal besorgt haben. Die Sachkundigen im Parterre und in den Logen waren mit dem Schieber und Defraudanten auf der Bühne nicht zufrieden. Am allerwenigsten mit der ethischen Wertung, die er vorzunehmen gezwungen ist. Auch haben sie kein Gefühl dafür, dass dieses komische Genie, das sie auf Märchen festgelegt haben, ein ebenbürtiger Tragiker ist, und sie wieherten in seine Erschütterungen hinein. Man müsste dieses Premierenpublikum erst einmal säubern, ehe man ihm Dichter hinwirft. Wie wäre es mit einer Herabsetzung der Premierenpreise? Die Formen, die der Kampf zwischen Applaus und Schlüssellochzischen annimmt, sind widerlich. Selbst, als der arme geprellte Kellner von den rohen Gästen niedergeboxt wird, lachte eine zarte weibliche Seele. Ein völliger Missgriff war die anatomische Materialisierung der auch schon beim Dichter nicht unbedenklichen Erscheinung des Totengerippes. [...]

32. Max Herrmann-Neisse, *Die neue Schaubühne*, 1, No. 3 (1.3.1919), 89–90.

[...] Kommt hinzu, dass die Aufführung in den Kammerspielen nicht gut war. Ein Stück, das Blitztempo, unerhörtes Moment-Manövrieren, Absurren verlangt, wurde in retardierendem Langziehen verschleppt. Der Spuk des Irrealen wurde vergröbert zu greifbarem Requisit, der Fata morgana entkleidet, dass ein nur scheinbares Totengeripp eindeutig plastisch wie Wolfsschluchthokuspokus dahing. Am besten waren die Rennfahrerszene, die wirklich den übertriebenen Klamauk solchen Spektakels herunterflitzte, und die Heilsarmeeversammlung, bei der das Kleinhöckrige ganz richtig getroffen war, das Zweifelhafte ihres Publikums und die in Gewohnheit routinierte Theaterei des

Bekehrungsrummels. Pallenberg hatte typisch Aussehen eines hinter Kleinstadtschaltern verkäfigten Mittelmässigen und auch die in Reaktion auf soviel Versagtes geschärfte glückhungrige Rabiatheit. Aber er löste Text und Gestaltung seiner Rolle in lauter tüchtige Charakterepisoden auf, statt sie mit einheitlichem Schmiss zur fabelhaften Augenblicksvision zu ballen. [...].

33. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 189–92.

[...] Jede Dichtung ist ein Bekenntnis aus ihrer Zeit, wenn sie ihr nicht geflissentlich entflieht; und auch dann eben dadurch. Hier aber wird förmlich das Verhängnis der Zeit eingefangen: die sich aus blinder Gier nach Besitz um ihr Heil bringt; die in der bangen Wahl zwischen Seelenfrieden und Sinnenglück das schwarze Los zieht; die nicht länger gradaus schreiten will und hochfahrend jämmerlich abstürzt; die mit zerbrochenen Gliedern enttäuscht und ächzend am Boden liegt und der Strafe nur dadurch entgeht, dass sie Selbstmord verübt. Immer, seit sie die schiefe Bahn betreten, hat ihr Vernichtung gedroht; und niemals hat sie innegehalten, weil sie ein rettendes Wunder erwartete. So hohlköpfig war sie wie dieser Kassierer. Der denkt: Ein Augenblick gelebt im Paradiese wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüsst. Aber das Paradies ist teuflischer Trug, und unentrinnbare Wirklichkeit ist einzig der Tod. Man kann sich für sechzigtausend Mark, gestohlene oder erworbene, nichts kaufen, was man nicht bereits hätte; und wer glaubt, dass ein Bergwerk, ein Hafen, ein Landstrich, eine gewaltsame Verrückung willkürlich bestimmter Grenzen das dampfende Blut von Millionen Menschen wert ist – nun, der ersäuft darin.

Georg Kaisers künstlerisches Verdienst ist, dass er ein Sinnbild gibt, ohne unter das Bild in dürren Worten den Sinn zu setzen. Es sieht aus, als sei es sich selber Zweck. Schliesslich ists ja ein Schicksal, obzwar nicht schon an und für sich ein interessierendes [...]. Aber dieses ganze Erlebnis wäre auch nicht das Papier wert, auf dem es festgehalten ist, wenn es tatsächlich nur sich selber bedeutete. Einzelfälle erwecken in der tragischen Kunst keinen Anteil; und gar der Fall eines geistig so unerheblichen Subjekts wie dieses Kassierers, der in der Hitze und Hetze nicht dazu kommt, unterscheidende Wesenszüge anzunehmen. Sie sind entbehrlich. Es geht hier nicht um den einen Amokläufer: es geht um das Amokläufertum einer Periode, die sich von Gott entfernt hat, der Hölle zujagt und Gott erst wieder ahnt und an seinem Kreuze niedersinkt, da sie nichts mehr davor bewahrt, in Hässlichkeit zu verrecken.

Mancher Dichter würde dies grosse Thema eines kulturgeschichtlichen Lawinenrutsches unter Donner und Blitz

pathetisch bewältigen. Kaiser ist Phantasmagoriker. Er hat nicht das Tempo, bei dem dramatische Vorgänge Fett ansetzen können, und nicht den starren Ernst, sie nach ihrer epochalen Würdigkeit zu betrachten. Er lässt sie vorübergeistern und lacht auf grabbisch, aber spitzer, dazu. Verständlich, dass seine Absichten nicht verstanden werden: dass das Publikum johlt, wo es weinen müsste. Um es weinen zu machen, dürfte ein Autor nicht an Schwulst und Schmalz und Schwere sparen. Kaiser, der seine Deutschen nicht kennt oder so hochmütig ist, sie nicht kennen zu wollen, trägt mit japanischer Leichtigkeit auf. Nichts lastet. Sein Lieblingswort: Ballungen. Das ist bei uns nun ja nicht gefragt. Die Leute begehren: Walzungen; und dass Kaiser überhaupt auf die Bühne gelangt, verdankt er wahrscheinlich den Zeiträumen der Ermattung, wo ihm die Ballung nicht gelingt. Aber wenn auch für jede einzelne Szene nicht: für die Gesamtheit der sieben Szenen ist sie gelungen. Von Morgens bis Mitternachts durchrast eine Existenz, die man sich beliebig umfassend vorstellen mag, ihren bezeichnendsten Abschnitt, und in diese Spanne sind alle Erregungen gepresst, die durch das Labyrinth der Brust (einer unpersönlichen), einer Riesenstadt, einer Verfallsaera erst bei Tageslicht und dann unter giftig-grellen Bogenlampen – nicht etwa wandeln, sondern stürmen.

Davon war im Deutschen Theater nichts zu merken. Selbst jetzt noch wird ja bei Reinhardt aus Versehen manchmal ein wertvolles Stück angenommen und, wenn alle Stränge reissen, das heisst: alle Schmarren durchgefallen sind, notgedrungen sogar gegeben. Nur ist es dann zuverlässig nicht zu erkennen. Über diesen Kaiser urteile Keiner, der sich um die Lektüre gedrückt hat. Was man sah, war ein Schatten-Kaiser, ein Kaiser in Amerongen. Das Stück weiss, weswegen es seinen Titel trägt. Hier nun wurde nicht Von Morgens bis Mitternachts, sondern von Ostern bis Pfingsten gespielt. Da ist denn begreiflich, dass die Premieren-Meute kläffte. Am dritten Abend benahm sich die Hörerschaft, teils mit, teils ohne Schuld, ebenso ahnungslos, aber manierlich. Wer schlafen wollte, den störte das Temperament des Ensembles nicht darin. Höchstens Pallenberg – der seit dem Zavadil an keine Rolle so viel gesammelte Kraft gesetzt und eine ernst gemeinte Gestalt nie so schnörkellos klar und knapp umrissen und so bis zum Grund aller menschlichen Bitterkeit ausgeschöpft hat.

34. Alfred Kerr, *Die Welt im Drama*, ed. G. F. Hering (Berlin: Kiepenheuer and Witsch, 1964²), pp. 256–58.

Morgens noch am Schalter sitzend, mitternachts das Hirn verspritzend... So das Los des Helden; eines Bankbeamten; der, es aufzubessern, eine private Sozialisierung des Kassenbestandes vornimmt. Er greift 60 000 Mark; *crumpit*,

evadit.
Bessert er sein Los? Enttäuschung über Enttäuschung! Das alte Wort: 'Geld allein macht nicht glücklich – man muss es auch haben!' leugnet Herr Kaiser. Der Mann in der Mitte hat es ... und doch Enttäuschung über Enttäuschung. Sehr zutreffend. Sehr erzieherisch. Da lässt sich gar nichts gegen einwenden. [...]

Alles das erweckt mir die Vorstellung von Tricks, die nach Tieferem klingen, ohne tiefer zu sein. Anspruchsvoller Film.
Immer noch wird bei Kaiser ein Werk nicht mit Gedanken oder Blut hergestellt, sondern mit Technik. Immer sieht man statt des Poeten einen Gerüstmacher. Immer murmelt man: 'Herr Kaiser schrieb das Stück: wer dichtet es?' Man könnte sagen: Der Verfasser ist reich an Einfällen, aber seine Einfälle sind häufig sinnschwach.
Gebärden! Er bleibt ein Mann des 'Als ob...'
Es kommt also nicht auf den Inhalt so genau, sondern auf den Umriss vornehmlich an. Umriss; Tempo. Was umrissen wird, was beschleunigt wird, steht in zweiter Linie.

Die Menschen sind alle schlecht aus Genussgier, fühlt der Beamte. Und Sie, Herr Held? wer hat seine zwei Töchter, wer seine Frau unglücklich gemacht, wer seine Mutter den Tod bereitet? hä?
Kennzeichnend für die ins Ungefähr schludernde Geistigkeit dieses Dramatikers ist seine beste Dramenepisode: wenn die Gemeinheit etlicher Menschen, die noch wider einen armen schoflen Kellner schmierig sind, bei dem Maskenbumms ernstere Gestalt und Gewalt bekommt. Hier fühlt man einen Augenblick mit der Kreatur – gegen die niederen Rohlinge. Aber diese grösste Gemeinheit in den Begebnissen (wie eben die paar Zavaliere gegen den alten Bedienerich handeln), diese Hauptgemeinheit lässt Kaiser zwar vor den Augen des Parketts – aber nicht vor den Augen des zu enttäuschenden Helden geschehen... Der stärkste Punkt spielt sich hinter seinem Rücken ab.

Morgens noch am Schalter sitzend,
mitternachts das Hirn verspritzend,
– und der Dichter selten blitzend,
meistens nur im Tempo schwitzend;
und egalweg skizzend, skizzend.

Das Ganze wirkt gleich einem auffallenden Rahmen mit sehr mässigem Bild. Oder wie eine toll aussehende Wurstpelle mit keiner Wurst.

[April 1920], Erstaufführung, Neues Schauspielhaus, Königsberg i. Pr. Dir.: Richard Rosenheim; sets: Georg Münch; Josef Gielen (Kassierer).

35. Hans Wyneken, *Königsberger Allgemeine Zeitung*, 26.4.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 20, pp. 420–21.

[...] So sei vor allem vermerkt, dass die Bühnenprobe, aller gedanklichen Wunderlichkeit und befremdenden Symbolik zum Trotz, starke, stellenweise mächtig packende Wirkung ergab. Kaiser gewinnt sie aus einer eigenartigen Mischung von expressionistischen und naturalistischen Elementen. [...] Und so wimmelt es in diesem realistischen Mysterium, das im Grotesken (der Tod der Grossmutter aus lächerlichem Anlass!) auch ein wenig an Wedekind erinnert, von Widersprüchen und Unvereinbarkeiten. Indessen schlägt Kaisers vollblütiges Dramatikertemperament alle Bedenken siegreich aus dem Felde. [...] Am kräftigsten schlägt der dramatische Puls des Werks in der prachtvoll gesehenen Radrennszene und im Heilsarmeeakt. [...]

Diese beiden Auftritte bildeten denn auch, jeder in seiner Art, den Gipfel der Aufführung, für die Richard Rosenheim, der Zwitternatur des Stücks entsprechend, sich einen zwischen Realismus und Expressionismus schwankenden, aber wohl mehr der ersteren Richtung zuneigenden Kompromissstil ersonnen hatte. Nun sind Kompromisse freilich in der Kunst stets vom Übel, weil sich da mit ihnen nie das Letzte herausholen lässt. Das war Rosenheim denn auch diesmal nicht gelungen: man musste manche Stilwidrigkeit und Unmöglichkeit mit in Kauf nehmen (wie die gemalten Fenster und Gardinen in der sonst fast pedantisch milieugetreu ausgestatteten Wohnung der Kassiererfamilie oder die stark nach Weihnachtsmärchen schmeckende, lappige Schneelandschaft mit dem schwer erkennbaren Totengerippe), musste manches szenische Problem ungelöst in der Ecke stehen sehen. Indessen verriet anderes wieder soviel Arbeit und Intelligenz und im ganzen Wurf war der Presto-Rhythmus einer brennenden Leidenschaft so packend eingefangen, dass man über das (grösstenteils wohl unverschuldet) weniger Gelungene hinwegsehen und dem Regisseur wie dem Direktor Rosenheim für die mühevolle Vermittlung der interessanten Bekanntschaft unverkürzten Dank sagen darf.

[...] Das Publikum, zunächst sichtlich befremdet, taute bei der wirksamen Sportszene und gar bei den farbig-beweglichen Ballhausvorgängen (mit Foxtrott-Musik) auf, harrte geduldig 'von morgens bis mitternachts' aus – zumal neben dem beflügelten Tempo auch die Tätigkeit des Rotstiftes zeitkürzend wirkte – und schwang sich zuletzt sogar zu warmem Beifall auf [...].

36. Ludwig Goldstein, *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 26.4.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 20, p. 421.

[...] Vielleicht ist ethisch hier nicht allzuviel gewonnen. Denn die Niederungen, in denen sich der arme Teufel von morgens bis mitternachts herumdreht, sind nur in der Selbsttäuschung eines recht subalternen Geistes 'das Leben' und geben nur eine schwache Parallele zu Faustens Irrfahrt her. Selbst von dem Unwert des Geldes an sich, wie

ihn der Kassierer am Ende seiner Bummelreise proklamiert, wird sich so einfach nicht jeder überzeugen lassen (mancher hätte sicher auch die 60 000 Mark nutzbringender angelegt). Auch rein dichterisch hinterlässt das Drama keinen sonderlich tiefen Eindruck. Wohl aber einen ausserordentlichen Respekt vor den technischen Fertigkeiten Georg Kaisers, der hier wie sonst mit keckem Wagemut neue Perspektiven dramatischen Schaffens aufreisst. Die Wirksamkeit des Stückes steht bei zureichender Wiedergabe ganz ausser Frage und erhebt sich zu Effekten von starker und geradezu betäubender Kraft. Ein Bühnentod, der wie dieser so eindringlich für Ohr und Auge vorbereitet wird, ist denn doch kaum dagewesen. Und gerade der Kenner wird in dieser Beherrschtheit des Formalen eine ganz eigene Reife erblicken, eine (mit Kaiser selbst zu sprechen) 'klare Flamme ohne Rauch, kalt in ihrer Hitze, wild in ihrem Brennen'. Wenn irgendwo von Expressionismus als der Kunst unmittelbarsten Ausdrucks die Rede sein kann, so ist es hier. Denn in diesem Stück besteht wirklich ein geheimer und doch unverkennbarer Zusammenhang, eine feste Beziehung zwischen Form und Gehalt, auf die die dramatische Bewegung unserer Tage einen so entscheidenden Wert legt. In den Zeitraum von vierzehn Stunden ist hier Summe und Ergebnis eines ganzen Lebens mit seinen Sehnsüchten und Erfüllungsmöglichkeiten zusammengepresst. Und dieser Hetze der Vorgänge entspricht ihre Darstellung. Die Jagd nach dem Glück, die der Kassierer durchrast, spiegelt sich wider in der Überhastung seiner Taten und Worte, in den abgerissenen aufeuchtenden [sic] Blitzbildern des Dramas wie in seiner sich kataraktartig überstürzenden Sprache. Das Fieber des Sechstagerennens wirkt wie Symbol und Mittelpunkt des Ganzen; von ihm scheint es seinen Herzschlag, sein Tempo und Temperament zu empfangen....

Für das kriegs- und revolutionsentartete Berliner Premierenpublikum ist es bezeichnend, dass es die Neuheit seinerzeit teils mit Beifall, teils aber auch mit tobender Katzenmusik aufnahm. Auch die Londoner wurden dem Dichter nicht gerecht, als sie ihn jüngst als den ersten unserer Dramatiker wieder begrüssten und fanden, dass Kaiser ein 'ominous name' und nichts für die Vettern jenseits des Kanals 'so charakteristisch' sei, wie der vor dem Kronprinzen verübte Kotau in der Rennbahn. – Bei uns 'in der Provinz' wurde insofern ein reineres Spiegelbild erzielt, als wir mit Anstand und Würde die Vorzüge der Novität anerkannten, ohne darum wohl für ihre Schwächen blind zu sein. Der Eindruck der sieben Bilder in Richard Rosenheims Inszenierungskunst war ungleich, was zum Teil an Äusserlichkeiten, zum Teil an den Bildern selbst liegen mag. Einzelnes enttäuschte, wie vor allem 'das verschneite Feld' [...]. Aber einen tiefen, ja ergreifenden Eindruck machte schon das Familienheim des Bankkassierers. [...] Glänzend war bei den beschränkten Mitteln des Hauses die Illusion des Riesenbetriebes im Sportpalast, und nicht minder packte die Stimmung des Heilsarmeesaales mit seinen schlicht und

ergreifend vorgetragenen Beichten. [...] Das Ende mit Kurzschluss, Pauke und Posaune, lässt sich ohne Zweifel noch wirkungsvoller ausgestalten, aber auch so war unser Bedarf an Nervenerregung gedeckt, und es wehte von der Bühne ein Schauer hernieder, der bei den Hörern noch lange nachwirken wird. [...]

37. Alfred Karrasch, *Ostpreussische Zeitung*, 30.4.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 20, pp. 421–22.

[...] Und nicht stilecht, Naturalismus mit Expressionismus durcheinander würfeln. [...]

Ingeniöse Einfälle sind nur spärlich. Dass sie da sind, muss Gerechtigkeit feststellen. Wenn die Grossmutter stirbt, als der Schwiegersohn zum erstenmal vor dem Essen ausser Haus geht: also Schreck über solchen Angriff gegen des Hauskalenders unduldsame Majestät. Wenn der Heilsarmeengel über aller Heiligkeit nicht vergisst, dass man auch durch ehrliche Gemeinheit Geld machen kann. Das ist Leben. Nacktes Leben. Solche Einfälle sind ingeniös.

[...] Der Kassierer will die Macht der defraudierten Summe – wie alt ist das Stück! Sechzigtausend sollen dämonisches Agens sein. Eine Bagatelle in der Zeit der Millionenschwindel!! – [...]

Rosenheim [...] ist ein glänzender Kammerspielregisseur. Gedämpfte Töne, gedämpfte Farben. Seine Hauptdomäne Ibsen. Da, wo rasendes Tempo vehemente Schwungkraft zu geben hat, versagt er. Muss er versagen. [...]

Der Rhythmus der Sprache – – ja warum liess man nicht staccato sprechen? Der Takt der Rede muss doch irgendwie auch im Schauspieler zum Ausdruck kommen. Expressionismus in Sprache und Sprachklang ist nicht nur fürs Buch geschrieben. Ich weiss nicht, wie Herr Kaiser dazu steht, aber das weiss ich, ich würde mich bedanken, wollte einer mir eine dramatische Staccato-Sprache in schön-gebräuchliches Legato übertragen. Denn der tiefere Sinn ist doch der: von Satz zu Satz, abgerissen, springt doch das ganze Drama weiter.

Die Gesten – gilt gleiches wie oben. Ausdruck in jeder Handbewegung. Forciert. Ein Kaiser ist doch kein Ibsen. [...]

Die entzückende Stilmischung der Kassiererwohnung: Hausmannsnaturalismus mit unmöglichem Expressionismus. Die hilflose Schneelandschaft (ohne Schnee!!).

[...] Das Knallplakatige der Szenenbilder war nicht gewagt. Der Kammerspielregisseur, gedämpfte Farben, gedämpfte Töne, konnte das nicht wagen. Was zu verstehen ist.

Automaten wurde doch ein weniges Menschlichkeit konzessioniert. Die Tonfälle durften sich nicht überschneiden, mussten harmonieren.

Ibsen half an der Regie. [...]

14.4.1921, Lessing-Theater, Berlin. Dir.: Viktor Barnowsky; sets: César Klein; Alexander Granach (Kassierer).

38. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 22, No. 10 (7.5.1921), 126.

G. Kaisers *Von morgens bis mitternachts* wurde im Lessing-Theater leider mit einem Pausen-Einschnitt mit gutem Tempo und ohne Theaterskandal gegeben, zu dem das grössenwahnsinnige Auftreten des Verf[assers] vor Gericht Anlass hätte geben können. Alex. Granach aus München bewies als Kassierer Begabung.

39. H. Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 16.4.1921, in *Von Reinhardt bis Brecht*, ed. R. Badenhausen (Reinbek: Rowohlt, 1967), pp. 89–91.

[...] Das als wesentlich herauszuarbeiten, was die dramatische Bewegung und Steigerung trägt, ist die Grundlage neuer Theaterkunst. [...] Darum kam Barnowsky einer organischen Regie beinahe nahe mit seiner Inszenierung von Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts*: die hastige Punktierung des Moments war seltener geworden zugunsten der szenischen Totalität. Man wurde für diesen Eindruck um so empfänglicher, als zuerst forcierte Schauspieler die Auftritte zerknallten und Hitze statt Intensität gaben. Dann aber war durch Abstimmung der Darsteller aufeinander eine Einheitlichkeit des Tones und der Gebärde erreicht, die man im Lessing-Theater nur selten kennt. War es eine Inszenierung, die auch durch die letzten Steigerungen bestätigt wurde? Nein. Aber es war eine Inszenierung, die die bekannte und erlernbare Mathematik des Vorläufer-Expressionismus so diskret beherrschte, dass sie weder ablenkte noch erstarrte. Erst wenn man an die letzten Forderungen dieses besten Stückes von Georg Kaiser denkt: an sein fieberndes Tempo, an die eisige Glut seiner gehirnlichen Leidenschaft, an die brennende Virtuosität seiner Technik, die hier so verzehrend ist, dass sie sogar über den Kitsch der Todesvision, der Ecce-homo-Verlegenheit und über die seelische Leere hinwegrast – erst wenn man an diese kalte Leuchtkraft des betäubenden Stückes denkt, fühlt man, dass Barnowsky sich das auch hier nicht abringen konnte, was er innen nicht hat: Besessenheit und Phantasie. Aber man muss trotzdem gestehen, welchen Fortschritt die Entwicklung des Theaterausdruckes gemacht hat: von der verfehlten Inszenierung dieses Dramas im Deutschen Theater, die im Dekorativen und Schauspielerischen flachster

Naturalismus war, bis zu dieser, die César Klein in Dunkel hüllte und kostümlich durchgestaltete, in der die Schauspieler auf Sachlichkeit ausgingen.

Auch Herr Alexander Granach, der als Neuling in Berlin den Kassierer spielte. Herr Granach schien zuerst nur Hitze, zuletzt nur Deklamation zu haben. Zwischen Anfang und Schluss aber gab sich ein Schauspieler aus, der an letzter Eindringlichkeit nur durch seine Stimme gehindert wurde, die zu weit im Rachen sitzt. Herr Granach ist eine starke Begabung. Er hat Bühnenblut. Er hat Dichtigkeit der Gestaltung (und trotzdem Variationsmöglichkeiten). Er belichtet die Szene (vielleicht zu sehr). Aber er hat erst dann eine Entwicklung, wenn es ihm gelingt, die Intensität fruchtbar für die letzte Steigerung zu machen, also aus der Schärfe auf die Gipfelmomente zu gelangen. Hier liess die Eindringlichkeit gerade da nach, wo sie am notwendigsten war: im Sechstagerennen und im Heilsarmeebild. Sie liess nach, um der angestrengten Pathetik Platz zu machen. Herr Granach ist ein Beispiel sowohl für die Gefahren des starren Expressionismus (er wird oft heftig statt glühend) wie für die Möglichkeiten des produktiven Expressionismus (er gestaltet den inneren Vorgang).

Beispiele nur für die Gefahren waren in dieser Vorstellung: Maria Fein (als Dame), Ernst Kohlhauer (als Sohn), Rudolf Klein-Rogge (als Bankdirektor) und Julius E. Herrmann (in verschiedenen Rollen).

Der Expressionismus stirbt? Der Expressionismus, der nie lebendig war, bleibt tot. Der Expressionismus aber, der das grosse, seelisch gelöste und rhythmisch gebändigte Theater will, beginnt erst zu entstehen – auch wenn man den Namen auf ihn nicht mehr anwendet.

40. S. Jacobsohn, *Die Weltbühne* 17 (1921), No. 18, 503–04. This review is the same as the 1919 review (33) apart from the final paragraph:

Das war seinerzeit bei Hollaender nicht zu merken. Der Kassierer brach Ostern auf und kam Pfingsten an. Dass er im Lessing-Theater von Morgens bis Mitternachts fertig wurde, verhinderten die gemächlichen Kulissenschieber, trotzdem César Klein ihnen garnicht Kulissen zu schieben, sondern nur vor 'expressionistische' Vorhänge 'impressionistische' Möbel zu stellen gegeben hatte. Innerhalb einer jeden der sieben Szenen erreichte der Regisseur Barnowsky Schattenfülle, gemessene Atemlosigkeit und eindringliche Verhaltenheit. Er muss nicht so inszenieren, wie Kaiser gedichtet hat: aber er kann. Kann in einem feucht-dumpfen Berliner Zimmer kleine graue Spiesser lähmend und wie gelähmt wirken lassen. Kann zur Jagd durch Champagnerfalle, Sechstagerennbahn und Heilsarmeequartier mit dem festen Griff eines sichern Handgelenks ankurbeln. Kann seine Chargenspieler sich gefügig, dem Autor dienlich und einander, je nach Bedarf,

verwandtschaftsähnlich oder, zu dramatischem Kontrast wesensfeindlich machen. [...] Der junge Herr Alexander Granach hat die Zukunft der zeitgemässen und doch zeitlosen, förmlich auf den Brettern und jedenfalls für sie geborenen Feuerfresser und Gaukler, deren Furor uns und ihnen über die Kargheit ihrer Mittel hinweghelft. Nötig wäre nur noch, dass sein Mund so sprechen lernte, wie seine langen, magern, fliegenden Hände schon können, und dass er Rollen bekäme, angetan, seine Menschlichkeit, die er hoffentlich hat, nicht zu skelettieren, sondern zu mästen und zu steigern.

Erstaufführung, Dortmund. Dir.: Dr. Himmighoffen; Paul Warschawsky (Kassierer).

41. Dr. Karl Irmler, n.d., n.s., GKC.

Angesichts der 7 Verzweiflungsstadien, die das aufgewühlte Hirn des betrügerischen Kassierers in Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* durchhetzt, erscheint das unbescheidene Wort des Verfassers von dem 'nationalen Unglück' seiner eigenen Verurteilung als masslose Hyperbel. Der völlige Verzicht auf jedes künstlerische Ethos, auf jede dichterische Erwärmung und Plausibilität der Ereignisse ist eher geeignet, zersetzend auf die Kulturbestrebungen der Bühne einzuwirken, als das künstlerische Gewissen einer verworrenen Zeit aufzurütteln. Ein Mensch wie dieser Defraudant mag seine unglaubwürdigen Gedankengänge noch so sehr mit bunten Sophistereien umschnörkeln, seine in ganzer Blösse offenbarte Psyche erfährt dadurch ebensowenig eine Vertiefung wie das platt kriminalistische Geschehen des Stückes eine Bereicherung. Trotz der mit grosser Routine bewerkstelligten Überrumpelung der Zuschauernerven bleibt eines klar: das 'ecce homo' mit dem der Defraudant aus Lustbegier am Kreuze der Heilsarmee sein leichtfertig vergeudetes Leben aufgibt, ist keine Rechtfertigung, weder für ihn noch für den Dichter. Bei solch billiger Ausrede muss jedes Pflicht- und Verantwortungsgefühl im Menschen und zugleich jedes tragische Mitleid beim Zuschauer von vornherein aufgehoben werden. Wenn die Zuhörerschaft die Erstaufführung bei einmütiger Geschlossenheit in ablehnender Kühle zur Kenntnis nahm und nur am Schluss dem schauspielerischen Bemühen einigen Beifall spendete, so bekundet sie damit, dass sie nicht gewillt ist, sich mit flüchtigen Effekten ungesunder Künstelei zu begnügen. [...]

[1924], Schauspielhaus, Leipzig. Sets: Franz Nitsche; Franz Stein (Kassierer).

42. Fritz Mack, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 6.10.1924.

Dieser frühe, schon 1916 entstandene Kaiser, kommt um sieben Jahre zu spät nach Leipzig. Mit seiner expressionistisch aufgelösten Bilderdramatik wirkt er heute, da wir die bequeme Schlagwort-Technik junger Neutöner mehr oder weniger überwunden haben, schon beinahe historisch. [...]

In dieser tragisch-phantastischen Kriminalgroteske herrscht bei starker Mischung der Stilelemente vor allem noch expressionistischer Formwille: Der Dichter, nicht der Gegenstand gibt dem künstlerischen Ausdruck das Gesetz. Wirklichkeit soll nicht getroffen werden.

Man darf die Geschichte von dem Bankkassierer, der beim Anblick einer schönen Frau von toller Lebensgier gepackt, in einen Strudel von Verbrechen, Wahnsinn und Verzweiflung gezogen wird und schliesslich an diesen Erlebnissen zerbricht, nicht auf ihre psychologischen Voraussetzungen untersuchen. Man muss es einfach hinnehmen, dass ein biederer Beamter [...] urplötzlich durch das Parfüm einer Dame von Welt aus der Bahn geworfen wird [...].

Dieses Frühwerk Kaisers ist treffliches Anschauungsmaterial für die Unzulänglichkeit der expressionistischen Technik. Nach den ganz mit deren Mitteln gestalteten letzten Bildern des ersten Teils, in denen der Dichter die Vorgänge in der Seele seines Helden versinnlichen will, flüchtet er im zweiten Teil zu einem gemässigten Naturalismus. Diese drei letzten Bilder, in ihrer Wirkung sich steigernd, sind dichterisch am stärksten; sie entscheiden das Schicksal des Abends.

In den wirklichkeitsfernen, aber stark suggestiven Szenenbildern Franz Nitsches liess Hans Peter Schmiedel die Geschehnisse in einem wirbeligen Tempo sich folgen. (Völlig kann das nur die Drehbühne treffen.) Auch der szenische Vorgang ordnete sich gelegentlich dem Formwillen des Expressionisten Kaiser unter und beschränkte sich auf charakteristische Andeutung. Schlechthin meisterlich kam das von grausamen Humoren durchblitzte, in seelischen Ekstasen gipfelnde und schliesslich in einer dämonischen Grimasse voll Welt- und Menschenverachtung endende Bild 'Lokal der Heilsarmee' heraus. Diese Leistung Schmiedels war der positive Gewinn des Abends. Schon dieses einen Bildes wegen muss man die Aufführung des Schauspielhauses gesehen haben.

[...] Auf das Publikum übte das letzte Bild die stärkste Wirkung. Es gab viele Hervorrufe.

[1925], Schillertheater, Berlin. Dir.: Albrecht Joseph; Alexander Granach (Kassierer); Edgar Klitsch (Bankdirektor).

43. S. Jacobsohn, *Die Weltbühne*, 21 (1925), No. 6, 207–08. This review is the same as the 1919 review (33) apart from the last paragraph:

Warum bekommt keine Aufführung heraus, dass es richtig stürmt? Weil in der Phantasmagorie doch zu viele Wirklichkeitselemente sind, die kein Regisseur und erst recht kein Schauspieler sich nehmen lässt auf die gute alte Naturalistenweis' auszutuschen, besonders jetzt, wo sie sich grade der Fessel des Expressionismus entrafft haben; und weil der Kassierer Monologe hat, deren Worte gebracht sein wollen. Der neue Regisseur Albrecht Joseph erwies sich als ziemlich geschickter Eklektiker. Er stiess zwischen die Extreme hindurch, aber nicht ins Herz der zuschauenden Kleinbürger, die zu anständig sind, um zu defraudieren, und zu unromantisch, um mit der Heilsarmee was im Sinne zu haben, deshalb keine Beziehung zu ihrer Existenz spürten und am Schlusse heftiger zischten, als man von ihrer traditionellen Dankbarkeit für die blosse Tatsache, dass ein Vorhang hochgeht und verkleidete Menschen Jokus treiben, gewöhnt ist. Bedauernswürdig die Spieler, die hier sämtliche Stücke einer Geige in der Hand haben ausser dem unentbehrlichen Resonanzboden. Erstaunlich, was sie ohne ihn fertigkriegen; als ob für sie genügte, einander einer zu sein. Oder hat Alexander Granachs urwüchsig ostgalizisches Komödiantentum denjenigen Schlamm und Saft, der ringsum Alles befeuchtet und befruchtet? Er konnte sich wieder einmal loslassen. Und wenn er das kann, so bedeutet es, dass er uns von Anfang bis zu Ende festhält.

44. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

[...] Dass die Wahl dieses Stückes für eine Volksbühne nicht sehr glücklich war, bewies das Missfallen, dem diesmal sogar ein Teil des sonst so geduldigen Schillertheaterpublikums zischenden Ausdruck verlieh. Das äusserlich blendende, innerlich hohle Defraudantendrama konnte an dieser Stelle umso weniger befriedigen, als die mit dem Hauptdarsteller Alexander Granach nicht Schritt haltende, uneinheitliche Regie Albrecht Josephs den inneren Zwiespalt des Stückes besonders peinlich hervortreten liess.

45. anon. (2), n.d., n.s., GKC.

Die Mischung von Philosophen und Filmregisseur, die noch vor wenigen Jahren überraschte [...], erscheint jetzt schon recht abgestanden, wie Georg Kaiser es mit seinem neueinstudierten *Von morgens bis mitternachts* (Schillertheater) erneut nachdrücklich bewies.

Der kleine Kassierer [...] ist hier doch zu sehr nur interessanter psychologischer Versuch, der freilich etwas billig zu Ende gedacht ist: mit dem Selbstmord als 'Lösung', und die schnell vorüberhuschenden Bilder mit ihrem verblüffend wirksamen Umweltschilderungen geben dem Ganzen

wiederum ein zu lebhaftes Tempo, als dass man den konstruktiven Verstand gar zu störend empfinde. Doch Hirn und Formbegabung allein tut's nicht [...] er hat keine Zeit zur Liebe – man merkt es seinen Gestalten immer wieder an.

Die Entlarvung des Geldes, die Blossstellung der Armee Christi, der Heilsarmee, alles das ist doch nicht tief genug, leidenschaftlich genug durchlebt, um ihm das Recht zum Bannfluch darüber zuzuerkennen – – trotz allen geschickten Bühnenmitteln: Der Posaunenstösse des Selbstmörders zu seinem eigenen Jüngsten Gericht, oder die schmerzliche Klärung des letzten Irrtums: 'Mädchen und Mann'.

Man hat zu sehr Abstand von alledem, man sitzt da, einmal, als wäre man in einer klugen Vorlesung im Psychologischen Seminar – mit hübscher rhetorischer Leistung nebenbei [...] – und dann wieder glaubt man sich in ein Kino versetzt vor einem gut gedrehten Film; und denkt bedauernd: '... der hat keine Zeit zur Liebe.'

Alexander Granach war als Kassierer die geeignete Schauspieler-Persönlichkeit, denn er verfügt über die gleichen künstlerischen Mittel als Schauspieler wie Kaiser als dramatischer Schriftsteller: volle Beherrschung der Form und scharfe Durchdachtheit der Rolle, doch dabei: Mangel an Herz trotz allem künstlich gesteigerten 'inneren' Tempo.

46. K. A., *Die Zeit* (Berlin), 5.2.1925.

[...] Herr Joseph gestaltete das Bühnenbild ganz realistisch, und auch seine kleineren Regieeinfälle waren rein realistisch gedacht. Wie etwa der, dass der Bankdiener die Wasserflasche im Warteraum wieder in bürokratische Richtung bringen muss, oder Martha Hartmann aus der Frau des Kassierers eine realistische Studie geistigen Schwachsinns zu machen hat und dergleichen mehr. Um so unglücklicher hebt sich die innere, so komisch stilisierte Art dieses 'Denkspiels' davon ab. Es lohnt sich nicht einmal mehr, dieses heute schon mausetote Neudeutsch zu karikieren. Wahrlich, dies Stück hat ein ungewöhnlich kurzes Leben gehabt. Man kann es einfach nicht mehr ansehen, und die einzige 'Ballung', die uns zuweilen noch zuteil wird, ist ab und zu der Ansatz zu einem leichten Gähnkrampf. Auch Alexander Granach, dem die Rolle des Kassierers ja besonders gut liegt, konnte das nicht ändern. Er spielt das ganze Kaiser-Repertoire schon so aus dem Handgelenk, so virtuos, in allen Nüancen so festgelegt, ohne den geringsten neuen Einfall, dass die Marionette, einmal aufgezogen, ihr Pensum präzis und ohne jedes Knarren absolviert. Selbst bei diesem Publikum, dem dankbarsten, willigsten und unkritischsten Berlins, gab es sogar eine Opposition, das Bemerkenswerteste an diesem Abend.

47. Hugo Kubsch, *Deutsche Tageszeitung* (Berlin), 4.2.1925.

Eine Aufführung von starkem äusseren Tempo. Filmtechnik, die Georg Kaiser verlangt.

[...] Granach tritt in den ersten Szenen wie ein behutsamer Schleicher auf, der durch seine scharfen Brillengläser hinter die Kulissen des Lebens schaut. Die fixe Idee, mit Geld den Sinn des Daseins zu erkaufen, scheint diesem schäbigen Kassierer nicht plötzlich gekommen zu sein. Tat und Folgen laufen so ineinander, dass die Brücke zum früheren Leben gar nicht abgebrochen ist: so ist er im Rausch, in der Sucht, sich mit Wut in die grosse Leidenschaft zu stürzen, viel zu sehr gehemmt, um ein ganz fanatisch Verrannter zu sein. Und er wird damit zum Kritiker Georg Kaisers.

Granach beweist durch seine Auffassung des Kassierers, dass Kaisers Stück nur Ideenspiel ist, groteskes Spiel eines scharfen Denkers, der von einer bestimmten Prämisse aus eine Reihe von Bildern aneinandergefügt [sic]; es sind Bilder, in denen das Menschliche nur als Abstraktion erscheint. Lebensfülle haben nur einige Nebenfiguren; der 'tragische Held' selber ist die stärkste Abstraktion: erschreckende Hilflosigkeit und seltsam scharfe Dialektik wohnen zu eng beieinander und ergeben eine brüchige Psychologie. Gerade sie wird von Granach – sicher unbewusst! – stark unterstrichen. Granach zeigt keine Entwicklung, sondern nur Ansätze, und ist in der ersten Szene stärker, suggestiver als in der letzten. Wenn dieser nach Genuss und Erkenntnis fiebernde Kleinbürger im Sechstagerennen und im Separé Steigerung des Daseins bis zum Gipfel sucht, wenn er seine Seele ganz in den Rausch stülpen will, dann flackert wohl für wenige Augenblicke das Licht des Erkenntnishungrigen auf, aber es flackert nur, es flammt und leuchtet nicht. Granach kann sich von Kaiser nicht beschwingen lassen, weil er unter der kalten Dialektik zusammenbricht und weil Kaisers Denkspiel am Menschlichen scheitert.

Sonst gibt diese von Albrecht Joseph geleitete Aufführung nur im Kinotempo vorbeigehetzte Zustandsschilderung, die sich in der Heilsarmeeszene verlangsamt und überflüssigerweise dehnt.

Der Gegensatz der Bilder ist gut herausgebracht [...].

Das Publikum ist nicht ganz befriedigt: neben den Beifallsfrohen melden sich die Zischer; Georg Kaiser ist also noch 'umstritten'. Das wird ihn trösten.

Die Koralle

27.10.1917, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; Eugen Klöpfer (Milliardär); Grüning (Sekretär); Wallburg (Sohn); Frl. Sagan (Tochter).

48. Bernhard Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 29.10.1917 in Rühle, pp. 79–82.

[...] Statt im Schmutz der sozialen Masse verliert er [Kaiser] sich in die reinliche Typik des Magiers – und verliert sich... Symbole weisen geheimnisvoll tiefgründige Zeichen, eine Geistersprache redet. [...] Ovale Räumlichkeit in geschwungenem Rund ihrer Linien beherbergt Güte, wo allen Bedürftigen ein holder Strom aus mildtätigem Reichtum quillt. Eckig aber, im Quadrat, sind starr gefügt die Zwinger der Fabriktyrannen, der Richter, der Armesünderhof des Henkers. Farbenallegorien künden ahnungsvolle Verheissung und Drohung. Der Herr in Grau, der Mann in Blau. Es gibt hier keine Namen, die das Individuum abgrenzen als ein von eigenartigem Geschick gezeichnetes Geschöpf. Es gibt nur 'Sohn' und 'Tochter', und der ihr Vater ist, heisst 'Milliardär'. Namenlose, unermesslich weite Menschheit waltet hier, zum Typus wird Geschöpf und Gegenstand, belebt mit weisem Hintersinn des Dichters. Märchen und Wahnbilder spinnen seine Netze um unsere Kindgläubigkeit an wilde Begebenheiten, Milliardenreichtum, Meerfahrt, Revolverschuss und Kriminalverfahren, Doppelgängertum und Amulett. Ein wirres Kino fliegender Phantasien und doch gebannt in strenge Zeichen, poetische Einflüsterungen zartester und schönster Sprache lullt unsere Sinne, wir träumen und leben in dieser Welt der absoluten Bildhaftigkeit, wir schlafwachen im Zauber und werden beinahe überwältigt von einer listigen Prophetie, zurückzufliehen in schuldlose Unbewusstheit heiterer Kindlichkeit – wie die *Koralle* pflanzlich dämmert an der Oberfläche des Wassers [...]. Die Koralle, ein Sinnbild fester Verbundenheit mit dem All der Natur, des Paradieses innerer Kindlichkeit. Und wer sie trägt, bekennt sich freudig zu seiner Vergangenheit, zu einer *Jugend*, die Anfang, Grund und Hort des ganzen Lebens, die das Beste ist, was Menschen frommt.

[...] Ein Doppelsinn – der Verständlichkeit des Dramas nicht dienlich und in der symbolischen Gestaltung künstlerisch unsicher – umspielt den Sekretär: bald ist er nur die äussere Notmaske, die vor der rauhen Welt der Milliardär dem angstverzerrten Flüchtlingsantlitz bergend vorhält; bald ist er geistiger Träger innerlichsten Glückes derer, die werden können wie die Kinder.

Bis dahin blieb es klar, das Menschheitsdrama. Jetzt folgt der Drehpunkt, jene Haupt- und Kleinszenen, die, obgleich am Schluss des dritten Aktes, aus Freude am Bild, aus Lust zum Fabulieren zuallererst als dichterische Vision entstanden sein mag: die scène à faire, von der aus sich vor- und rückwärts erst das Drama bildete: Ein Doppelgänger erschiesst den andern, um ihm ein Korallen-Amulett zu rauben, und damit eine glücklichere Seele einzutauschen. Morgendländische Fabelluft! Nun aber ausgebaut zu abendländischer Problematik. Märchenwunder und wirkliche Menschennot durchdringen sich von hier ab: die Klarheit löst sich, der soziale Gedanke zerrinnt vor individuellem Geschick.

Die ersten Akte bauten sich mit meisterhaft sicherer Notwendigkeit aufeinander. In jenem oval gerundeten Raum, genannt 'das heisse Herz der Erde' werden die Dame in Taffet, die ihren Leib verkauft, der vom 'System' ruinierte Arbeiter, der sozialistische Doktrinär in Grau empfangen, alle die Aufschreienden aus der Tiefe: die soziale Frage ist ganz allgemein gestellt. Sie wird zur persönlichen Angelegenheit des Milliardärs im zweiten Akt, in dem der Sohn vom schwarzen Kohlenschlepper, wo er als Heizer die Leiden der Mühseligen teilte, auf die helle Milliardärs-Jacht tritt und das Manifest der unterdrückten Menschheit zum 'Shocking' der weissgewandeten Gesellschaft verkündet. Der dritte Akt bringt im quadratisch strengen Arbeitsraum, umwölkt von lavaspeienden Höllenschloten (immerwährende Warner vor dem schluckenden Abgrund) die katastrophale Loslösung von den Kindern: den tragischen Fall, das Erliegen auf der Flucht. Hier hätten die Sozialdramatiker des Naturalismus ihr Finis tragoediae gesetzt. Tod oder soziale Bekehrung!

Nun aber folgt diese märchenhafte Flucht des Milliardärs aus sich selber, durch Mord und Korallenraub in den Doppelgänger; und damit zur heroischen Überwindung seiner selbst: denn als Träger der Koralle übergibt er sich als Mörder des Milliardärs der Guillotine. Aber wir harren auf grössere Deutung, sonst bleibt der fabelhafte Vorgang romantische Poesie. Es hub sozial an, Menschheitsfragen wogten zwischen Typen namenloser Geltung, aber nur ein *Einzelschicksal* wird erfüllt [...]. Gewiss: Selbstüberwindung und Einkehr; doch alles nur *für sich allein*, weitab von der Tragik derer, die seine schlimme Jugend miterlebten, miterlitten.

[...] Dieser ewige Flüchtling findet nicht in der Wirklichkeit sein Asyl, sondern im sich selber vorgespielten Märchen. Die Symbolik der Verwandlung ist nicht mehr rein gestaltet: der Held ruht aus im Hafen der Romantik. Und er hat kein inneres Recht, dem Priester, der ihm am Schluss den Trost zum Tode bietet, das Kreuz zurückzuweisen: denn es *betäube* nur den Schmerz – die Koralle aber *befreie* vom Leid! Nein, nur den, der sie von allem Anfang an besitze, der begnadet ist mit der gläubig starken Kindlichkeit, der sie erwirkt im Opfer für die menschliche Allheit, nicht wer sie

raubt, sich mit dem Raub betrügt, trotz aller Selbstbesiegung. Denn so wirkt die allegorische *Handlung*, mag ihr Tiefsinn vom Dichter noch so innerlich empfunden sein. Wohl kann der Sekretär auch einen verkörperten Teil der Milliardärsseele bedeuten: einen inneren Doppelgänger wie der Sohn, ein besseres Wunsch-Ich. Doch die Symbolik schwankt, ist künstlerisch-dramatisch nicht voll bewältigt; es herrscht hier eine Dämmerung, die nur im Märchen unerhellt bleiben darf, dem Aufwerfer der sozialen Frage jedoch nicht zugebilligt werden kann.

Man war überrascht, den Dramatiker der reinen Tat von Calais zum kosmischen Quietisten verwandelt zu sehen; aber sein verkündender Ruf zum Paradies der Kindlichkeit zurück, vom Ende zum Anfang, betäubt mit ernsten Worten edelster Formung den kritischen Geist, durch Schönheit des Spiels. Die Sühne des Opfers ist gross und befreit, doch seine Ethik darf der lebendigen Welt nicht gelten. Der Held triumphiert innerlich über den werktätigen Sohn; aber die Menschheit verdammt ihn, weil er sie bis in den Tod geflohen. Das Publikum stand unter der mächtigen poetischen Gewalt der Dichtung, den Gehalt unsicher als bedeutend ahnend, dem Problem gläubig hingegeben, von vornherein willig dem Dichter zugetan [...]. Der Beifall steigerte sich von Akt zu Akt und auch nach dem letzten, der theatralisch abschwillt, rief man begeistert nach dem Dichter, dessen (trotz des von einem solchen Techniker vermeidbaren zweiten Aktes) formal so starkem Werk wir nicht mit so genauer Kritik begegneten, hätten wir seiner Begabung nicht höchste Ansprüche zu stellen. Die Spielleitung bemühte sich mit nicht in allem genügenden Kräften und oft etwas unsicher gehandhabten Stilmitteln um die Wiedergabe, und immerhin gelang Direktor Hellmer eine einprägsame Vorstellung, deren Hauptwirkung auf Herrn Klöpfers Milliardär beruht. [...] Herr Klöpfer bestätigt das traditionelle Vätertalent der Deutschen. Die Ausdruckskraft und mimische Beweglichkeit des Künstlers, die Beseelung seines Tons zeigen eine Begabung, die nur der formalen Festigung noch bedarf. Sein Milliardär erschütterte ohne jedes sentimentale Mittel. [...]

49. Kasimir Edschmid, *Vossische Zeitung*, 30.10.1917 and *Neue Zürcher Zeitung*, 6.11.1917, in Rühle, pp. 82–83.

[...] ein nachhaltiger Eindruck [...] zwischen buntgestaltigem Dichterischem steht, wie flüchtig hingeworfen, ein kühnes Bekenntnis. Es bedeutet nichts weniger als den völligen Bruch der 'neuen Leistung' mit der künstlerischen Vergangenheit, den Georg Kaiser hier zum erstenmal so ganz unumwunden ausspricht [...]. Ein Werk von leuchtender Schönheit ist diese jüngste Dichtung [...]. Wie Kaiser die Farben mischt, wie er Wirkliches, Symbolisches, Märchenhaftes durcheinanderfliessen lässt, ist bei allem Dunkel, das sich damit zuweilen über die Dichtung breitet,

doch immer von eigenartigem Reiz und seltsam bewegend. Eine Gedankenwelt von Tiefe und dichterischer Kraft tut sich auf, sprachlich von wuchtig getriebener Schärfe [...].

Der letzte Akt ist gross, in ihm fliesst alles zusammen und beweist wieder, dass dieser Dichter, wo er nicht sich auf Milieu, auf Gegebenes, auf Tendenziöses wirft, sondern nur die Macht einer geistigen Ausstrahlung formen will, zu grossen kristallisch gewachsenen dramatischen Zielen kommt. Hier ist der Atem der *Bürger von Calais* [...]. Hier zieht sich aus allen Akten die Idee zur Grösse und geballten Wucht zusammen. Das Publikum nahm das Stück begeistert auf [...]. Den Milliardär spielte ausgezeichnet in den letzten Akten Herr Klöpfer, der anfangs schwankte, zuletzt stark ergriff.

50. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 18, No. 24 (24.11.1917), 349–50.

Georg Kaisers *Die Koralle* ist ein besseres Stück als *Der Zentaur*. Es ist ein symbolisches Ideendrama wie *Die Bürger von Calais*. [...] Ob die neue Richtung, die sich damit ankündigt, freilich die rechte und wünschenswerte ist, bleibt fraglich, zumal bei der gedanklichen Belastung die Klarheit mitunter leidet. Das dichterische Können Kaisers steht jedoch ausser Zweifel; die Gestaltung der Vorgänge ist vortrefflich gelungen, und die Sprache ist dichterisch reich beseelt. Die Darstellung hatte keine leichte Aufgabe, denn alles muss aufs Seherische, Phantastische und Märchenhafte gestellt sein, da das Stück im Grunde nichts anderes ist als ein symbolisches Märchen. Die Spielleitung Direktor Hellmers hatte daher den Rahmen der einzelnen Bilder in ganz und gar sinnbildlich wirkender Einfachheit und Schlichtheit gestellt, und auch die Darsteller, vor allem Eugen Klöpfer, befleissigten sich sichtlich, den rechten Ton zu treffen. Der Dichter konnte mehrmals erscheinen und einen schönen und erfreulichen Erfolg heimtragen, der um so höher zu werten ist, als es sich hier um ein schwer sich erschliessendes Neuland dramatischer Dichtung handelt.

51. anon., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers neues Schauspiel *Die Koralle*, über dessen erfolgreiche Uraufführung im Frankfurter Neuen Theater wir bereits berichtet haben, veranlasst unseren Frankfurter Korrespondenten zu folgenden Ausführungen: Einer hätte bei der Uraufführung dieses Stückes mit tiefster innerer Bestätigung gesessen, Arthur Schopenhauer. Denn dies Werk ist im Grunde nichts anderes als eine tief spielende Gestaltung seines Begriffs vom Tragischen. Vorzuwerfen wäre Kaiser, dass die persönliche Durchlebung manchmal bei ihm etwas oberflächlich ist. So spielt das soziale Element in

die *Koralle* mehr formal hinein, ohne in seiner unmittelbaren Problematik ergründet und auch rein dichterisch gestaltet zu werden. Je mehr aber das soziale Element an Bedeutung zurücktritt, desto höher wächst das Stück. Der erste Akt wirkt durch die ausserordentlich geistreich gegebene Spannung der Exposition, der vierte und fünfte aber führen bei starker dramatischer Steigerung in Tiefen, die der lyrische Ausklang am Schluss in wundervoller Sprache heraufbranden liess. Im Mittelpunkt jeder Aufführung wird der an Bedeutung und Umfang gewaltige Part des Milliardärs stehen. Eugen Klöpfer verkörperte ihn, in der Grundanlage bezwingend, in den lyrischen Momenten oft von metaphysischer Rührung. Die Regie Direktor Hellmers zeugte von dem künstlerischen Ernst dieses auch im Literarischen achtungswert strebsamen Bühnenleiters. Der vierte Akt war darstellerisch und kompositionell der Höhepunkt des Abends. [...]

52. A. Büsching, *B. Z. am Mittag*, 29.10.1917.

Georg Kaiser, der persönlich für den starken und aufrichtigen Beifall, den sein neuestes fünfaktiges Schauspiel bei der Uraufführung im Neuen Theater zu Frankfurt a. M. danken konnte, hat uns etwas zu sagen und zu bedeuten. In dem Milliardär [...] erfüllt sich das Schicksal des Menschen mit der Gier nach Reichtum und tyrannischer Macht, die (nach Kaiser) Verbrechen ist. Dieser Milliardär ist der Typus unserer heutigen Zeit, geboren aus sozialer Ungerechtigkeit und gestürzt durch natürliche Kräfte, die krankhafte und künstliche Gebilde zu zerstören berufen sind. In mächtiger Steigerung erhebt sich ein Menschheitsdrama, klar und wuchtig, wie die Blöcke zum Bau der titanenhaften Rauchschlote und Werkgebäude des Milliardärs. Und dann verlöscht es, wird zum Symbol und Traum.

[...] So ganz vom Theater abgewendet, das ihm diesmal nur Mittel zum Zweck ist, schrieb sich Georg Kaiser in unser Gewissen und in unsere Brust ein. Ein inneres Erleben, wohlvorbereitet durch den ersten Akt, war es, das uns dieser Dichter, dem die Zukunft treu bleiben möge, schenkte. Und so fasste Direktor Hellmer als Spielleiter seine Aufgabe auf, die glänzend gelöst wurde. Szenisch war nichts, was ablenkend wirken konnte, alles eingestellt mehr auf das Gedankliche. In der Gestaltung Eugen Klöpfers kam die halb dramatische, halb symbolische Figur des Milliardärs zu voller Geltung. [...]

27.10.1917, Uraufführung, Kammerspiele, Munich. Dir.: Otto Falckenberg; sets: L. Pasetti; Gerhard (Milliardär); Erwin Kalser (Sekretär).

53. Edgar Steiger, *Das literarische Echo*, 20, No. 5 (1.12.1917), 279–81.

[...] Der Milliardärmörder [...] ist die Ausgeburt eines Fiebertraums. Etwas von dem göttlichen Wahnsinn, den die alten Griechen ihren Dichtern nachrühmten, ist bei Georg Kaiser am Werk, wenn er seine Bühnengesichte hat. Wer hier Psychologie sucht und nach dem Warum fragt, fühlt bald, dass er der Gefoppte ist. Denn hier wird alles als unmittelbare Anschauung hingeschleudert, und die Zahnräder von Ursache und Wirkung greifen bei dem, was diese Wahngeburten des Gehirns tun oder lassen, entweder gar nicht ineinander, oder sie knarren nur zum Schein, um den Streifen der Erinnerungsbilder an der elektrischen Lampe des Gehirns vorüberzuführen – ruckweise vorwärts oder rückwärts, gerade wie es der Dichterhand, die die Kurbel dreht, gefällt. Aber es ist eben doch keine romantische Willkür, die hier mit den Dingen spielt, sondern die Hand, die an der Kurbel ist, wird von einer unsichtbaren Macht nach deren eigenen Gesetzen gelenkt. Und scheint auch alles Wahnsinn, Symbol und Hyperbel, so ist dieser wirre Schein eben doch eine tiefere Spiegelung des Lebens, als die getreueste Momentaufnahme durch die Dunkelkammer der Naturalisten.

Denn in diesem modernen Märchen vom Milliardär wird die soziale Frage, mit der wir uns alle herumquälen, bis in ihre innersten Tiefen durchleuchtet: Individualismus und Sozialismus, in Vater und Sohn verkörpert, miteinander im Todeskampf – im Hintergrund beider: das Grauen des Elends und der Not. [...]

54. Richard Elchinger, n.d., n.s., GKC.

[...] Warum der Furchtbare [der Milliardär] plötzlich zu beichten beginnt von den Katastrophen einer freudlosen Jugend und von der Herkunft aus den düsteren Niederungen der Arbeit, bleibt ebenso unmotiviert wie Kaisers Personen auch späterhin, wo es dem Autor in die Handlung passt, mit solchen Enthüllungen herausrücken. So etwa, wie im zweiten Akt, der auf der Milliardärsjacht spielt, der Sohn dem Vater plötzlich das Geständnis macht, er sei erwacht und halte sich verpflichtet, um die soziale Schmach des Reichtums auszugleichen, nun Heizerdienste anzunehmen. Mit einem Mangel an Scham, der ebenso gross ist wie die Unbekümmertheit, drastische Kinomittel zur Abrundung der äusseren Handlung zu verwenden, werden die Dinge aneinander gesetzt. Und der Autor erreicht mit der zwangsweisen Vorführung der Geschehnisse schliesslich doch immer wieder, dass man seinem Helden nahe bleibt, der ein grausamer Monomane ist.

[...] Die Aufführung, die von Otto Falckenberg mit Einfühlung geleitet wurde, gab den äusseren Umriss genügend

wieder, was keineswegs leicht erscheint, wenn man die Szenerie bedenkt und Regievorschriften, wie etwa jene im dritten Akt (Arbeitszimmer), die verlangt: 'Draussen Schornsteine dicht und steil wie erstarrte Lavasäulen, Rauchwolkengebirge stützend'. Pasettis Raumkunst löste die Probleme mit geringen Mitteln. [...]

Die Aufnahme, die das Werk beim Publikum fand, rechtfertigte vor allem die Tat der Aufführung. Man spendete Beifall, und nur einige wenige, deren Geduld vielleicht auch durch die langen Pausen in Anspruch genommen worden, brachten gelindes Missfallen zum Ausdruck, wodurch sich indes der Schlussapplaus zu einer Stärke erhob, die es dem Regisseur erlaubte, im Namen des abwesenden Autors zu danken.

Trotz aller Willkür und Gesprächigkeit der Dialoge gelangte man eben doch zu einer Schaubarkeit der ganz starken dichterischen Impressionen, die sich Kaiser abzuringen sucht, und die seine Fruchtbarkeit für etwas Höheres zu nehmen heissen, denn die virtuose Geste eines modischen Schnellmalers.

17.1.1918, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin. Dir.: Felix Hollaender; sets: Knina; Paul Wegener (Milliardär); Bernhard Goetzke (Sekretär); Else Eckersberg (Tochter); Ernst Deutsch (Sohn); Werner Krauss (Der Herr in Grau).

55. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 7 (1917–18), 94–98.

[...] Man rechnet mit einem Doppelgänger-Drama. Da hebt bereits das Soziale Drama an, zu dem Milliarden wohl oder übel verpflichten. [...] Das Familien-Drama setzt ein: des Sohnes Herz schlägt wild mit der Armut und zwingt der Schwester Herz in den gleichen Takt. [...] Auf welche Art nämlich glaubt der Krösus, wenn er an seiner Gegenwart kränkt, durch die Vergangenheit eines Beamten zu gesunden, den er dazu erst abschiessen muss? Seine Zukunft ist ja auf alle Fälle der Tod. Auf alle Fälle? Kaiser zweifelt. Bei der geltenden Weltordnung würde nur der Sekretär hingerichtet werden, der Milliardär aber frei ausgehen. Dessen Bekenntnis zu sich würde ihm also das Leben retten. Um dieses Leben und dieses Bekenntnis beginnt nun ein psychologisch und überhaupt verwickeltes Kriminal-Drama, welches damit endet, dass der Milliardär als sein Sekretär, gewärmt und verklärt von dem Gefühl seiner strahlenden Jugend, aufrecht zum Henkerblock schreitet.

Eines steht fest: mit der Logik ist dieser Geschichte nicht beizukommen. Dabei bin ich in meiner Wiedergabe über eine Unzahl grösserer und kleinerer 'Widersprüche' hinweggesprungen, um zunächst einmal einen Zusammenhang

herzustellen, der halbwegs trägt. Von Allgemeingültigkeit völlig abgesehen: auch für ein Monstrum von Milliardär ist die äussere und innere Glaubhaftigkeit dieser Begebenheiten höchst strittig. Deshalb wird man gut tun, von vorn herein einen andern als den Massstab der Wirklichkeit anzulegen. Märchen noch so wunderbar: Dichterkünste machens wahr. Sind hier diese Dichterkünste in Kraft? Sie brauchen ja nicht unbedingt von den blutwarmen, aus den geheimsten Quellen der Seele gespeisten zu sein. Es gibt wie sinnliche, so geistige Dichter. [...] Die vier Teildramen, deren eines immer vom nächsten verschluckt, und deren keines verdaut worden ist, werden unerheblich durch das fünfte, das Symbolische Drama. Endlich erfahren wir, was die Koralle bedeutet. [...]

Ists nun nötig, dass diese Vision einer marternentstammten Sehnsucht zur verbindlichen Lehre für das Geschlecht der millionenfach verschiedenen Menschen taugt? A jeder Mensch hat halt 'ne andre Sehnsucht. Dem frommt der Kampf, dem der Friede; dem der Tag, dem der Traum; dem die Eroberung, dem die Entsagung. Soll allen Bäumen Eine Rinde wachsen? Derlei zu fordern, liegt Georg Kaiser fern, der ein Dramatiker, kein Sonntagnachmittagsprediger ist, aber gleichwohl am Ende sein Dichtertum ethisch beglaubigt. Für dieses ist einzig wichtig, ob die Schwermut des reichen Mannes, der die Schuld nicht bloss seiner Kaste, sondern der ganzen Welt trägt, der fanatisch nach einem Mittel fahndet, sie abzutragen, und der nicht ruht, als bis er sich selber dargebracht – ob diese Schwermut von ihm auf mich überströmt. Das geschieht, ungeachtet der Knifflichkeit des Mittels, im fünften Akt. Seit der Totenrede Michael Kramers haben nicht wehevollere Worte von der Bühne geklungen, wenigstens nicht in mein Ohr. Und wer mir einwendet, dass es nur Worte, nur klingende Worte sind, dem ist zu erwidern, dass auch Michael Kramer sich unumwunden und gradezu ausspricht, dass eins von den Elementen der dramatischen Wirkung das Wort ist, und dass es allein darauf ankommt, die elementaren Worte zu bilden und zusammenzufügen, die das Einzelne zur allgemeinen Weihe erheben. Das ist Hauptmann gelungen; und das gelingt Kaiser beim Abschied seines Milliardärs von der Erde. [...] Und wenn man über den unverstandenen Korallenträger, den Bruder des unverstandenen Kreuzträgers Quint, bittere Tränen weint, so – so weint man doch gleichzeitig darüber, dass dieser opferbereite Vorbildmensch, bevor er zu einer Stimmung von mystischer Fröhlichkeit auf dem Grund eines tiefen Ernstes und selbstquälerischer Zerrissenheit gelangt, durch ein dickes Gewirr von toter Materie geschleift wird, weil vorläufig dem Ekstatiker Kaiser durch wagehalsige Tricks und bizarre Marotten der Weg zu sich selbst verstellt ist.

Keine Kleinigkeit, ein so undurchsichtiges, stilzwiespältiges Drama zu spielen. Ein Kunststück wärs sogar noch für einen Reinhardt, der die geeignetsten Leute seiner Truppe zusammengestellt und selber geleitet hätte. Hollaender ist ein Regisseur wie ein Dichter. Was in der Literatur der Zeitungsroman, das sind im Theater seine

Inszenierungen. Die Besetzung entlastet nicht, sondern belastet ihn. Für die Milliardärstochter, die von des Bruders glühender Liebe zur Menschheit entzündet wird, schien Eine Dame am allerungeeignetsten: diese wählte mit sicherm Griff die glückliche Hand dieses Regisseurs – Fräulein Eckersberg, deren Rangen vom Kurfürstendamm daran scheitern, dass der Kurfürstendamm nicht im hohen Norden Berlins liegt. Man dachte: das ist der Gipfel. Aber Mutter Natur ist unerschöpflich und erreicht mühelos immer neue Steigerungen: nach Fräulein Eckersberg kam Fräulein Christians. Der Bruder war Ernst Deutsch, der Alma Heinicke niemals zur Schwester gehabt hätte. Unjunger Verstandesmensch und deshalb mit allen bedingungslos schwärmenden Jünglingen überbürdet; vom Stamme der Triesch ein kleiner männlicher Zweig. Wegener wieder war weder zu diesem Sohn noch zu seinem Töchterlein ein plausibler Vater, was wirklich nicht seine Schuld ist, und für die Entrücktheit seiner Himmelfahrt teils zu knochig, teils doch wohl zu kühl. Da obendrein sein wolkenloser Doppelgänger ihm zwar nicht irreführend glich, aber sehr viel bewölkter war als er, und da die Gäste auf seiner Yacht die gesellschaftliche Gewandtheit von Eskimos hatten, so wäre man ganz auf Kninas Dekorationen angewiesen gewesen, deren bunte Steifheit immerhin Kaisers einer Hälfte gerecht wurde, wenn nicht ausser den eindringlichen, nur zu geräuschvollen Herrn in Grau von Krauss und einem stilgerecht phantastisch huschenden Richter von Kühne ein neuer Herr Konrad Veidt gewesen wäre, der einen neuen Ton und ein neues Gesicht und für sein Teil als Priester vollkommen den Zauber der letzten Szene auf die Bühne der Kammerspiele gebracht hätte.

56. Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 18.1.1918, in Rühle, pp. 83–84.

[...] In seinem [Kaisers] Schauspiel *Die Koralle* ist nichts so schwer zu entdecken, als der durchgreifende Wesenszug, der ihn von anderen unterscheidet. In seinem geistigen Format wirkt es wie ein Querschnitt durch fast alle Neuformungsbestrebungen letzter Jahrzehnte.

Das stofflich interessante, auf ersonnenen Schauplätzen angesiedelte Werk birgt Strukturen von allem Möglichen. Die Naturalistenzeit [...] Ibsen, [...] Sternheim, [...] und – was am stärksten auffällt – man begegnet auch jenem rebellischen Sohn, der hassen muss, was er lieben möchte [...]. Doch unterschätzt Kaiser, wer ihn durchsichtiger Spekulationen verdächtigen und von Nachmacherkunst reden wollte. Dazu ist der Fall zu kompliziert. Eher schon spürt man einen Wirbel des Wollens, in welchen allerlei Anflug hingerät. Der leidenschaftliche Antrieb ist da und zeugt Bewegung. Sie dreht sich nur zu oft im Kreise, anstatt ins Unerforschte zu stürmen. [...]

Dieser Weltpessimismus, dem phantastischen Lebenslauf eines modernen Nabob abgeschöpft, gestattet den Einwand, dass wir zu selten Milliardäre werden, um die innere Wahrheit nachzuprüfen. Unsereins traut selbst dem beklagenswerten Zustand unermesslichen Reichtums gewisse Glücksmöglichkeiten zu, während Kaiser dem allerdings geistvoll drapierten Leitsatz zustrebt: 'Am besten wäre es, überhaupt nicht geboren zu werden und im Schutze des dämmernden Korallenbaumes zu bleiben.' Die Idee des Doppelgängertums hat spannende Erfindungsreize, aber in ihrer theatertechnischen Ausbeutung bleibt sie nach den ersten Überraschungen ein barocker Einfall. [...] Georg Kaiser kam ja auch in Märchennähe – doch seine Geisterwelt wird durch gesuchte Wirklichkeit abgeschwächt. Die Sphären vermischen sich nicht und bleiben getrennt wie Öl und Wasser. Viel stärkerer Zauber weht in den Szenen des grauen Mannes. Hier wird das Werk reicher – an Stimmungen und geistiger Neuprägung.

Auch die satirischen Porträts der Untersuchungsrichter sind nicht Dutzendbilder. Wie es überhaupt bei Kaiser im einzelnen rieselt und rauscht. Doch das tragische Hauptproblem wälzt sich ins Leere. [...]

Im Vordergrunde der Aufführung stand der Nabobspieler Wegener. Er bot eine spannende Leistung: gemessener Amerikanismus mit verstörter Psyche; Züge vulgärer Abstammung von Besitzdünkel ausgeglichen; barsches Herrentum aus Zeitmangel; Menschenfreundlichkeit mit beleidigend kalter Selbstverständlichkeit; auch bei Zugeständnissen ein Abweisender: ein längst Erfrorener: dann aber ein Träumer in Sträflingskleidern; Milliardär noch auf dem Armensünderbänkchen. Alles zusammen: ein künstlerischer Eindruck von hoher Wahrhaftigkeit. Nun die Klippe des Doppelgängertums. Es fand sich Herr Goetzke, der so gross wie Wegener war und ihm auch halbwegs ähnelte. Die Stimme freilich! Man musste sich entschliessen, sich's einreden zu lassen. Und selbst wenn der Zufall auch darin geholfen hätte: während des Gespräches zwischen Sohn und Vater im Schlussbild, kicherte es im Zuschauer: Wie kann man Wegener und Goetzke verwechseln!

Ernst Deutsch hat bereits viel Übung im Darstellen unglücklicher Söhne. Es ist sein viertes Exemplar, rühmenswert als Jünglingserscheinung von ungequält bitterem Charakter. Aber ich wünsche nicht bloss den Darstellern, auch dem deutschen Drama, dass Sprösslinge mit Mordgedanken gegen die Aszendenz nicht ein Spezialfach werden. Den Vorgang vom frivolen Sportsgirl zur Samariterin vollzog Frau Eckersberg – in echten Gefühlsformen. Die erwartete Überraschung bot Werner Krauss: flammig, ein Würger des Widerspruches als proletarischer Weltverbesserer, Chamissos grauer Mann als schadenfreudiger, bizarr höhnischer Besucher auf dem Gefängnishof. [...]

Das Dekorative entwarf Herr Knina. Auf gemalte Phantastik und Meereszauber soll er sich nicht einlassen. Ihm liegt nur das realistische Bühnenbild.

57. Alfred Kerr, *Der Tag* (Berlin), 19.1.1918, in Rühle, pp. 84–86.

[...] Doch ich glaube nicht wie Kaiser, dass man korallenhaft hindämmern soll. Was tut hier der Held? Andre auszubeuten gewohnt, begeht er den merkwürdigen Schritt, seinen Sekretär (das ist durch einen äusseren Zufall sein vollkommenes Ebenbild, er wird mit ihm verwechselt) zu töten. Warum?

Um sich dessen helle, glückliche Jugenderinnerung anzueignen. Denn der Milliardär ist aus dem Elend aufgestiegen.

Es wird mir jedoch durchaus nicht klar, wieso er sich diese helle Jugend aneignet, indem er den Sekretär tötet. Er kann doch höchstens dann für ein Geschöpf mit glücklicher Jugend gelten. Nur gelten. Was hat er davon? Zumal er dann sogar als ein Mörder gilt...

Einen Augenblick. Er will also den Ruf eines Ausbeuters loswerden, indem er –. Indem er den Ruf eines Mörders erwirbt.

Weiter. Mag er schon fünfmal als ein Mörder mit hellen Jugenderinnerungen gelten (ohne dass er sie wirklich auch nur hätte) – was fang' ich damit an?

Heisst das: 'Die Vergangenheit lässt sich nicht auslöschen' –? wozu dann die Umstände? wozu die Zweideutigkeiten, die Unklarheiten, die Mühseligkeiten? wozu dann schwierige Rebusse,... die überdies nicht klappen?

[...]

Heisst alles das: niemand kann in das Leben eines Andren hineinschlüpfen – auch für Geld nicht; auch durch Mord nicht? (Das hab' ich gewusst!)

Ist es die alte Verwechslungskomödie; der Doppelgängerschwank auf Vertiefung gedeichselt? So dass man etwa von ferne murmelt: 'Aha – Peter Schlemihl'? Oder: Komödie der Irrungen mit Zimt? oder das Bildnis des Dorian Gray –? Kaiser und ich wissen es nicht.

Wollte sagen: der Mörder gibt sich zuletzt fälschlich für den Sekretär aus.

Aber wieso scheint ihm das Leben des Sekretärs heller als das eigne? Der Sekretär ist zwar nicht Ausbeuter, – doch eines Ausbeuters Helfershelfer. Also nicht einmal Ausbeuter; nur subaltern und höchst mitschuldig. Was hat's, zum Teufel, in dieser üblen Knechtsstellung zu sagen, das [sic] er auf eine muntere Jugend zurückschauen darf?

Was ist alles das für ein Zeug? Es wird Kaisern und mir nicht klar. Wie kommt Kuhdreck auf den Dachbalken?

Hierbei, welche gewundenen Künstlichkeiten! Sohn und Tochter sollen den Sekretär, auch nach langem Gespräch, vom Vater nicht unterscheiden können? Nun, es ist ein Märchen. Aber warum so faule Märchen?

[...]

Ein Märchen ist's. Wie wird (o Dramatiker, Dramatiker) vieles an den Haaren herbeigezogen, um einen recht

schlichten Gedanken wirr, grossspurig, abendfüllend, breit, undeckend, schlackenschmutzig, ja widersinnig zu verbrettern. Wieviel Lärm um ein Eierspeislein?
[...]
Alles das bleibt jedoch ein mechanisches, recht äusserliches Arbeiten mit Tricks. Tricks, die wie tiefere Anspielungen klingen, ohne Sinn zu haben.
Nicht mit Gedanken oder Blut hergestellt, sondern mit Technik. Statt des Poeten sieht man (in diesem nicht zweckhaften, sondern eher dürren Spiel) einen Gerüstmacher. Und sein Gerüst ist schief. Ob es schon Fernblicke – nein etwas Fernblicken Ähnliches – darbeut.
Herr Kaiser schrieb das Stück. Wer dichtet es?
[...] Jedenfalls wurde das Korallenwerk mit dem ohngefähren Vertiefungskniff und antikapitalistischer Lehre vor den Dreissigmarkinhabern der Kammerspielsitze vollzogen.
Wie vollzogen?
Da der Verfasser den Bizarrathustra mimt, so fragt man sich: was soll der Grundton (oder: Stil) der Aufführung sein? Groteske? Herr Kaiser sagt: Schauspiel. Also ein Schauspiel mit Linien.
Sie waren in der Leinwand. Minder in der Sprechform.
[...]
Ernst Deutsch war der Sohn. Die Erinnerung des Abends. Oft ist dieser Künstler, möcht' man sprechen, zu beweint. Hängebirke.
Dennoch, wenn er hernach in seinen tiefen Ernst gerät (welcher wohl den Grundton bildet), ein Besitz; eine Kraft. Er war hier eine Kraft im Unkräftigsein. Im Abebben. In dem Wunsch nach Weltbesserung.
Wegener machte den Milliardär. Gutes Gemisch von Alltag und Wahnsinn. Er war jedoch eher der Mann, der Fabriken gegründet; als der Mann, der Irrtümer abtrug.
Er umriss die Gestalt – und ging nirgends (was er ja hätte tun können) fortreissend ans Herz. Herzlich ans Herz.
Das Ganze – war es grotesk und voll perspektivischen Ungefährs?
Das alles war es. In der Leinwand.

58. Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, Jg. 62, pp. 91–94.

[...] An all diesen Stücken [von Kaiser], auch an den *Bürgern von Calais*, die doch in der Hochspannung der ersten Kriegsjahre besonders hätte reizen können, gingen die Berliner Bühnen vorüber. Zur Aufführung gelangte allein (im Lessing-Theater) ein an der äusseren Kreislinie des Kaiserschen Schaffens liegendes Unterhaltungsstück, *Die Sorina*, und auch das wohl nur, weil es unsre satirische Freude an der grotesken Verzerrung russischer Provinzkultur oder besser -unkultur kirrte. Jetzt endlich haben sich, auch erst nachdem ihnen die Münchner Kammerspiele und das

Frankfurter Schauspielhaus vorangegangen, die Kammerspiele des Deutschen Theaters an ein Zentralstück der Kaiserschen Dramatik herangewagt.

Die Koralle ist Kaisers jüngstes und anspruchsvollstes Stück. [...]

Ein schönes Sterben vielleicht – aber mit dem Priester begleitet ihn auf diesem letzten Gange ein ganzer Schwarm von kritischen Zweifeln und Bedenken. Gibt es wirklich eine so vollkommen täuschende Ähnlichkeit zweier Menschen, wie dieser beiden auf nächste Nachbarschaft angewiesenen Doppelgänger Milliardär und Sekretär? Und wenn es sie gibt, müsste nicht die Rolle, zu der der Sekretär verurteilt ist, sein Seelenleben beeinflussen, ihn dem Fluch der Entichung ausliefern, wie Geibel das lustspielartig im *Meister Andrea* zu gestalten versucht hat? Weiter: werden sich, wenn schon Polizei und Richter, auch die eignen Kinder von der Sekretärmaske des Vaters täuschen lassen? Sodann: woher nimmt dieser Mörder die Überzeugung, dass er wohl als mordbeladener Sekretär, nicht aber als mordbeladener Milliardär, der ersehnten Strafe der Gesetze verfallen werde? Und endlich, nicht zuletzt: wie vermag er sich einzubilden, mit einem Mord auf dem Gewissen in die Haut eines Glücklichen schlüpfen zu können, ohne sich Gift und Galle aus jeder Minute zu saugen? Doch ich weiss, was Kaiser mir antworten wird: mit dürrer Wahrscheinlichkeitsrechnung und kalter Logik soll man sich keiner freien Dichtung nähern; das Reich der Phantasie hat seine eignen Lebensbedingungen und Gesetze. Gut; so müssen sie aber auch die Kraft haben, ihre eigne Welt, ihr eignes Leben, ihre eigne Sittlichkeit aufzurichten. Wo aber sind die? Ich sehe nur Formeln, Begriffe, Sinnbilder, Schemen, Gaukelwerke in Umtrieb gesetzt. Diese 'Menschen' sind wie mathematische Grössen hingestellt, die nur der Verstand, nie das Gefühl verbindet, die kalt und starr immer wieder in ihre Einsamkeit zurückfallen. Hebbel spricht einmal in ähnlichem Zusammenhang von einer gesuchten Erhabenheit, die den Blutumlauf aufhebt, so dass die Menschen erfroren umfallen wie auf hohen Alpen. So geht es Kaisers Figuren, und was er dafür aus der Retorte der Phantastik und Symbolik zu geben hat, z.B. seinen halb unheimlichen, halb närrischen 'Herrn in Grau', dem Werner Krauss einen eignen Exzentrik-Stil gab, kann den Verlust an Lebenswärme und Menschennähe nicht aufwiegen. Wo Paul Wegeners Seelenkraft uns erschütterte, spielte er an den Absichten des Dichters eher vorbei als in sie hinein.

59. Karl Strecker, n.d., n.s., GKC.

Wir haben hier das reifste Werk Kaisers; und wer noch daran zweifelt, dass dieser vierzigjährige Kaufmannssohn aus Magdeburg der Kraftvollste, Besonnenste und technisch Verblüffendste in dem Geschlecht der dramatischen Neutöner,

der v. Unruh, Hasenclever, Wildgans und dergleichen ist, der mag sich durch die Aufführung in den Kammerspielen, die auch darstellerisch sehenswert ist, davon überzeugen. [...]

Ein Milliardär steht im Mittelpunkt dieser fünf Akte, vermutlich wollte der Verfasser damit nicht nur auf das Lebensfremde, Phantastische seines Werkes hinweisen, sondern auch den Amerikanismus seines Schaffens leise andeuten. [...]

Dieser Anhäufung krasser Unmöglichkeiten und schreiender Verstiegenheiten will der Verfasser wahrscheinlich dadurch Bedeutung gegeben wissen, dass er sie sinnbildlich gemeint habe, der Milliardär soll ihm das Symbol des Kapitalismus, der Sohn das des Sozialismus sein, usw. Aber selbst wenn wir ihm das zugestehen wollten – was wäre damit gewonnen? Was sagen uns diese Sinnbilder denn? Wo ist eine führende Idee, wo ein mitreissendes Gefühl, wo ein menschlicher oder gar sittlicher Ernst, der uns nach Symbolen ausschauen, nach ihrer Deutung aufhorchen liesse? Unverkennbar verhält es sich mit Kaisers Schaffensprozess umgekehrt: ihn überschüttet eine Menge blendender Einfälle aus der Welt des flimmernden Kinoscheins, er verdichtet und verknüpft diese Einfälle zu der äusseren Form eines Dramas und – da er lebendige Menschen nicht schaffen kann, oder doch nicht schaffen will – hat er nun nichts Angelegentlicheres zu tun, als jedem dieser Phantasiebilder eine Bedeutung anzumalen, sie durch rein begriffliche Fäden und Gedankenspiele miteinander zu verbinden. Das besorgt Kaiser mit äusserster Kraftanstrengung. Seine Sprache ist ein Muster der Stenologie, dabei auftrumpfend, spielerisch übersteigert. Er gibt eine Formel statt einer Dichtung, er verblüfft mit Unmöglichkeiten und benutzt die höchsten Probleme der Menschheit zu flüchtigen Jonglierkünsten. Wo wir handelnde Menschen sehen möchten, surren Triebriemen und schwingen Räder, höchstens, dass gespenstische Schatten mit vertrackten Gebärden gepeitscht vorüberjagen. Statt einer lebendigen Gesprächsführung erleben wir knappe Stichworte, im Telegrammstil, vom Verfasser monologisch herausgestossen und nur scheinbar auf die einzelnen Personen verteilt. Wenn ein Drama durch Verkürzungen, durch Formeln, durch eine Häufung von Undenkbarkeiten, Verblüffungen, Roheiten, Überspannungen entstehen könnte, so hätten wir hier sein Musterbeispiel.

Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Zeiterscheinungen der Detektivromane, der kurzen Zeitungsskizzen, in denen ein Verbrecher oder doch ein Hochstapler die Hauptrolle spielt; hierher gehören: die nahverwandte Bühnenskizze (man kennt sie unter dem englisch-amerikanischen Namen 'sketch'), endlich jene Schauerfilms, die ihre roh hingestrichenen Plakatbilder mit Mord und Raub und Diebstahl in jeder Nebenstrasse zur Schau stellen. Georg Kaiser ist mit Haut und Haaren auf diese Kunstübungen eingeschworen. In seinem kürzlich in Wien aufgeführten Drama *Von morgens bis mitternachts* dreht sich die Handlung oder vielmehr die Rotationsmaschine seines

Filmapparats um einen Kassierer, der 60 000 M. veruntreut hat. Hier ist es schon ein Milliardär, auf den sein eigener Sohn den Revolver richtet und der mit eben diesem Schiessgewehr seinen treuesten Diener hinterrücks erschiesst.

Ist diese schreiende Revolverdramatik wirklich der Höhepunkt unserer deutschen Kultur und Zeitdichtung? Es scheint so [...] Mir scheint, alle diese Schriftsteller arbeiten aus Angst, auf der Flucht, um ein Wortbild Georg Kaisers in diesem Drama zu gebrauchen. [...] Diese Autoren scheinen ähnliche Empfindungen gegenüber dem allmächtigen Kinotheater zu haben, sie sind fortwährend auf der Flucht vor den haschenden Flimmerbildern des Films, die sie des Nachts nicht schlafen und bei Tage nicht träumen lassen, die sie fortwährend hetzen und antreiben, das Schauerlichste noch zu überbieten, in Grimassen, in Bluttaten, in phantastischen Begriffen, in Exzentrikschlagern und dämonischen Klownereien das äusserste zu suchen, um die Sinne des stumpfen 'Publikums' aufzupeitschen. Wohin soll das führen? Ist es nicht höchste Zeit, diesem sinnlosen, herzlosen, wahnsinnigen Spekulieren, das so undeutsch wie nur möglich ist, endlich ein Halt zu gebieten?

Mit dem liebevollen Verständnis des Sachkenners hatte Felix Hollaender dem Spiel Gestalt und Rahmen gegeben. Aber nur Paul Wegeners Kraft, den Homunkulus von Milliardär als wirklichen Menschen aus der Kaiserschen Retorte herausspazieren zu lassen, kam dem Verlangen des Zuschauers nach einem Tropfen warmen Blutes in der kaltherzigen Mache entgegen. Vielleicht war das gar nicht die Absicht des Dichters, vielleicht verwirrte ihm ein Mensch sein Rechenexempel? Sicherlich war Werner Krauss, dem das Gespenstische und unheimlich Phantastische des 'Herrn in Grau' Gelegenheit zu einer seiner mimischen Meisterstücke gab, besser im Gefüge der Maschinerie. Else Eckersberg und Ernst Deutsch als die Kinder des Milliardärs bemühen sich mit Erfolg, das Zipfelchen von Lebensmöglichkeit, das ihren Figuren gelassen war, keinen Augenblick fahren zu lassen. Auch die übrigen Darsteller [...] liefen ohne Reibung als hurtige Räderchen in dem grossen Getriebe, so dass aus dem betroffenen Schweigen der Zuschauer sich am Schluss ein unbestrittener Beifall entwickelte. Die Ähnlichkeit der beiden Doppelgänger freilich liess zu wünschen übrig, wodurch das Unmögliche des Ganzen noch gesteigert wurde. Freilich ist es ja wohl nicht leicht, zu Paul Wegeners ausgeprägtem Rassekopf ein täuschendes Ebenbild zu finden.

60. Hermann Kienzl, n.d., n.s., GKC.

Berlin hat gesprochen. Ob nach Frankfurt die höhere Instanz? Jedenfalls, der Zeit nach, die zweite. Hat es gesprochen? Es hat geschwiegen: in den Kammerspielen, bei der Aufführung von Georg Kaisers fünfaktigem Schauspiel *Die*

Koralle. Ein Geübter unterscheidet auch stumme Kundgebungen. Dieses Schweigen war nicht Ergriffenheit, war Befremdung, Ermüdung. Nach dem Ende klatschten, ohne Eifer, etwa 20 Hände. Zaghaft hob sich zweimal der Vorhang, der rasch vortretende Dichter wurde weder begrüsst, noch angeblasen. Das Stück liess kalt. Es ist unsinnlich und unwirklich in ungewöhnlichem Masse – sehr im Gegensatz zu anderen Dichtungen Kaisers reine Kopfarbeit, ist Phantastik ohne romantischen Duft. Zukunftsmusik ist die dramaturgische Technik Kaisers. Der Realismus gilt für überwunden, die neue Romantik für erschöpft; so versucht man es denn, auf Wedekinds Wegen weiterschreitend, mit einer realistischen Symbolik. Auch vom Gegenstande des Schauspiels lässt sich sagen: aus Altem wurde Neues destilliert. In den modernen Dramen, doch nicht in der Welt ist der Gegensatz von Reich und Arm, Herren und Knechten abgespielt. Trotzdem! Von ihm kommt kein Zeitgenosse los. Was tun, um ein abgetragenes Kleidungsstück neu zu machen? Man wendet den Rock! Man entdeckt die geheimen Leiden, die Sehnsucht, die Tragik des Milliardärs! [...] Aber Georg Kaisers energische Fehlschlüsse haben eine gewisse Macht, und im letzten Wahn hebt sich sein Milliardär zu einem seltsamen Heroismus. Da wurde Paul Wegeners Gestaltung eindrucksvoll. Aber drei Akte lang litt auch seine Plastik unter dem unglücklichen Stilgesetz Felix Hollaenders, des Spielleiters. Der tauchte das Stück in eine graue Tunke und dämpfte die Rede zu einem in seiner Hartnäckigkeit ermüdenden Piano. Wieder einmal gingen allzu gute Absichten in der Absichtlichkeit unter. Der Darstellung hauptsächlich mag der Dichter es zuschreiben, dass *Die Koralle* in Berlin versagte.

61. Julius Knopf, n.d., n.s., GKC.

Zumeist mit steifem Befremden, kalt und unempfänglich, nur hie und da im Verlauf der beiden letzten Akte mit ansteigendem Interesse wurde Georg Kaisers seltsames Drama angehört, dessen Symbolik unklar und verquollen ist, das aber immerhin interessiert und in seiner gepflegten Sprache Achtung einflösst. Aus dem Wulst der Allegorie tauchen in den Schlussakten dichterisch empfundene Szenen auf, die den Beifall einiger Freunde begreiflich machen.

[...] Wie das Sinnbild der Koralle zu deuten ist, geht trotz der schönen Worte und poetischen Bildlichkeiten nicht klar hervor. [...]

Den schweren Charakter des Milliardärs, der ein Gemisch ist von Phantast und Gewaltsmensch, fasste Paul Wegener anfänglich zu erdschwer an. Erst nach der vollbrachten Tat, als Totschläger, kam die phantastische Symbolik zu ihrem Recht. Den eifernden Sohn gab Ernst Deutsch mit düsterem Fanatismus, die belanglose Tochter Else Eckersberg ebenso flüchtig, wie sie gezeichnet ist. Als Sekretär war es Bernhard Goetzke nicht möglich, eine Gesichtsähnlichkeit mit

Wegener herzustellen, sein Spiel aber machte Eindruck. Einen grotesken Sozialisten, der sich zum Kapitalisten bekehrt, Der 'Herr in Grau' genannt, spielte Werner Krauss mit schneidender Schärfe und eindrucksreicher Grillenhaftigkeit. Felix Hollaender hatte mit glücklichem Feingefühl den annehmbaren Stil für das wunderliche Werk gefunden.

62. Fritz Engel, n.d., n.s., GKC.

[...] Georg Kaiser gibt uns den wunderlichsten aller der Milliardäre, die heute von der Bühne her auf das Publikum nicht weniger grossartig wirken als ehedem der Prinz aus dem Märchen. Sein Held ist durch Dichters Gunst seelisch und geistig so vertieft und das Empfindungsleben dieses Mannes so reich, dass uns Zweifel kommen werden, ob er auch der Mann der eisigen Energie gewesen sein kann, die ihn zum Milliardär und zum tyrannischen Herrn vieler Tausender von Arbeitern gemacht hat. [...]

Die Koralle ist in hohem Masse vergeistigtes Theater. [...]

Das Schauspiel ist in der Schwebe zwischen Realität und Illusion. Das ist sein Reiz, macht aber die Aufführung nicht leicht. Vielleicht wäre das Phantastische gestern noch stärker herauszuarbeiten gewesen; ich kann mir denken, dass man das Ganze wie ein Schattenspiel gibt. So blieb in erster Linie das sehr berechtigte Bestreben wahrnehmbar, die Sache im Geistigen zu halten und nicht zum Spektakelstück werden zu lassen. [...] Werner Krauss gibt [...] den Mann mit den idealen Weltbeglückungsplänen, der dann in den Weg zum 'Erfolge' umschwenkt. Hier war jene Phantastik; eine kühle Zeichnung in E. Th. A. Hoffmann-Art. Else Eckersberg ist die Tochter. Sie ist sehr nett, solange sie spielerisch sein konnte, später versagt sie. Der Sohn ist Ernst Deutsch. Er hat wieder einmal die Jugend zu spielen, die sich gegen das Vätertum auflehnt. Asketisch blass, mit hochrotem Fanatismus, bezwingt er uns sehr. Aber wenn dem klugen Georg Kaiser bei dem Thema 'Väter und Söhne' ein paar Banalitäten mit unterlaufen, sollten sie vom Darsteller durch gesteigertes Pathos nicht noch betont werden. In den Nebenrollen fiel als Geistlicher Herr Konrad Veidt auf. Er fiel auf, weil glatte Nachahmung hier einen Gipfel erreichte. Man glaubte, Moissi aus dem Grammophon zu hören.

63. Willi Handl, n.d., n.s., GKC.

Die Arbeit eines sehr Modernen, eines witzreichen Kopfes und vielgewandten Könners erschien gestern und erkämpfte sich Erfolg. In einer sonderbaren Spannung, die mehrmals zwischen williger Aufmerksamkeit und nervöser Abwehr wechselte, nahm das Haus die ungewohnte Art des

Werkes hin und entschloss sich am Ende, trotz mancher Lust zu Widerspruch, ihm herzlich zuzustimmen.

[...] Wäre diese Handlung nicht symbolisch, sie wäre unsinnig; und wären die Symbole nicht schreiend deutlich, sie wären unverständlich. Notwendige Folge: die harte Anstrengung, in jeden Einfall Sinn zu stopfen, und die gedankliche Linie straff zu erhalten. Diese Anstrengung, die sich in den künstlich hochgereckten Ideen, in der interessanten Nichtigkeit der Figuren, in der ernsthaften Gaukelei der Vorgänge ebenso ausdrückt, wie in der gespannten, kräftig klingenden Sprache, ist der wesentliche Reiz des Werkes. Es hat, aus berechnender Absicht, akrobatische Gebärden und die flimmrig-flächige Tiefe des Films: Einbruch von Varieté und Kino, nicht nur in die Technik, sondern in die ganze Gedankenwelt des Dramas. Die Grenzen gelten nicht mehr. Was bisher gefühllose Schau war, sucht und versucht jetzt Erschütterung. Helfe, was helfen mag! Die Zeit hat ihr Herz verloren, und die starke Bewegung mit der sie nach ihm (ins Leere?) greift; das ist das letzte und eigentliche Motiv in jedem dieser modernsten Dramen. Sie alle zusammen erst enthalten – in dem tieferen Sinne, der ihnen nicht völlig bewusst zu sein scheint – das wahre innere Trauerspiel dieser Gegenwart; seine grosse Melodie erhebt sich, der späteren Erkenntnis wohl deutlicher vernehmbar, erst aus der Gesamtheit ihrer Seufzer und Schreie, ihres Lachens und Lallens....

Hier aber ist vorläufig nur ein überkluges Lächeln und ein scharfsinniges Grimassieren. Seinen rechten Ausdruck für die lebendigen und die anderen Kräfte der Bühne zu finden mag nicht leicht sein. Die Inszenierung Felix Hollaenders gibt einen sehr passenden, in allerlei starken Linien übersichtlichen Rahmen [...] und lässt nun die Schauspieler darin wirken. Den Milliardär gibt Wegener. Er füllt den leeren Begriff, den der Verfasser so kühn dramatisiert hat, mit den Säften seiner heftigen Persönlichkeit und gestaltet so einen Menschen, dessen Wirklichkeit den Begriff deckt und überdeckt. Ob das dem Sinn des Stückes gut tut, ist freilich noch die Frage. Der Kunst des Theaters ist es jedenfalls zum Vorteil; denn die will unbedingt lebendiges Blut, und davon pulst und bebt auch diese grosse Schöpfung Wegeners. Ernst Deutsch ist der Sohn: sehnsüchtig, schwärmerisch, versonnen, aber im ganzen doch nicht kräftig genug. Sehr fein und in einer liebenswürdigen Art durchgeistigt Else Eckersberg als Tochter. Die seltsamste und unwirklichste der phantastischen Nebenrollen bewältigt Werner Krauss mit seiner erstaunlich reichen Gabe für alles Unheimliche und Groteske. Er schafft ein lärmendes Gespenst, das wie aus dem Witzblatt gerissen aussieht. Er und Wegener waren es hauptsächlich, die die Stimmung im Saal meisterten und die Hörerschaft zum Beifall zwangen.

1918, Volksbühne, Vienna. Fritz Kortner (Milliardär).

64. Alfred Polgar, *Die Schaubühne*, 14 (1918), 312–13.

[...] Deshalb schiesst er [der Milliardär] den glatten, guten Sekretär [...] tot und hängt sich selbst die Koralle an die Uhrkette. In des Wortes Sinn: er nimmt ihm das Leben. Wieso er dieses genommene Leben sich selbst einverleibt (oder besser: seinem eigenen Leib einverseelt), ist allerdings unklar. Nur in einem ganz äusserlichen Sinn kann er doch von nun ab ein 'Andrer' sein. Zu innerst bleibt er doch, der er war. Aber das sind schliesslich impressionistische Detailfragen. Genug an dem, der Milliardär nahm gewissermassen sich das Leben, indem er dem Sekretär das Leben nahm. Es ist verwickelt, freilich, aber das Dasein ist ja überhaupt kompliziert; und die Literatur hat nicht die Aufgabe, ihm platte Einfachheit anzufälschen. [...] Dem Geistlichen, der ihm vor seiner Hinrichtung mit dem Kruzifix kommt, kommt er mit der Koralle. 'Ausgetriebene sind wir alle – [...]. Losgebrochene Stücke vom Korallenbaum...' Ganz stichhaltig ist der Vergleich nicht. Das Leben der Koralle ist so gut ein Leben wie das des Säugetiers. Und was als Schmuckstück an Uhrketten hängt, ist ein Stück verarbeitetes totes Kalkskelett. Es ist droben, auf der Erde, das, was, drunten im Wasser, etwa eine Zigarrenspitze aus Menschenknochen wäre. Aber immerhin: das Heimweh des Milliardärs nach dem friedevollen Dunkel, wo wir waren, bevor wir waren, hat seinen Stimmungs- und Aktschluss-Wert. Und gegen die Erkenntnis: Nicht geboren werden ist das Beste ... lässt sich logisch wie gefühlsmässig wenig einwenden.

Die Koralle ist, heisst es, ein expressionistisches Drama. Aber hierzu ist sie nicht langweilig, zäh und humorlos genug. Im Gegenteil. Sie ist ein streckenweis kräftiges und unterhaltsames Theaterstück. Ein Sketch mit spirituellem Hautausschlag, der manchmal bedeutsam konfluiert. Die Figuren: Groteskspieler mit geistig verdickten Gelenken. Geballt ist die Komödie wie ein Kaktus: stachlig, voll launiger Absonderlichkeiten, wunderlich zerschlitzt, gequetscht, verkürzt und hie und da eine kleine mystische Blüte tragend. (Was für einen herrlichen Schwank könnte dieser Dichter schreiben, wenn er den Mut seiner Kritiker hätte und sich komisch nähme!) Unangenehm, in der *Koralle* wie in andern Stücken von Kaiser, ist das kalte, spielerische Herumfingern an Problemen (wie hier das soziale), die dem Autor merkbar Wurscht sind, für die er höchstens eine Art Material-Liebe aufbringt. Er hat da, diese Gleichgültigkeit und artistische Kälte zu verdecken, ein Pathos, das wie ein starkes Kokottenparfüm in die Nase kratzt.

Die wiener Volksbühne tat so, als ob sie sich in dem symbolisch quadrillierten Durcheinander des Schauspiels vortrefflich auskenne. Herr Kortner gab dem Milliardär einen tüchtigen Posten komprimierter Leidenschaft. Ihre gelegentlichen Ausbrüche gerieten wirksam, am schönsten das

sanfte Verströmen der Spannungen in den Schlussszenen. Vortrefflich Herr Marlitz als Herr in Grau. Da war, was eigentlich alle Spieler hätten haben müssen: Charakterfarbe des Unwirklichen. [...]

Das Publikum liess sich von der *Koralle* nicht einschüchtern. Es nahm die sonderbare dramatische Erscheinung – Astralleib mit Möbelpackermuskulatur – gemütlich auf.

Neues Schauspielhaus, Königsberg i. Pr. Dir.: Georg Kaiser; Hans Raabe (Milliardär); Franz Weber (Sekretär).

65. anon., n.d., n.s., GKC.

Im Königsberger Neuen Schauspielhaus stellte sich kürzlich Georg Kaiser als sein eigener Regisseur vor. Er hatte seine tragische Groteske *Die Koralle* selbst inszeniert und das Neue Schauspielhaus war ihm mit expressionistischen Dekorationen, die, dem gedrungenen Stil des Dialogs entsprechend, die Raumplastik nur stilisierend andeuteten, aufs wirksamste zu Hilfe gekommen. In der Darstellung konnte die für den Effekt notwendige Stileinheit unberufener Nebenregie der Grippe, die in zwölfter Stunde mehrere Rollen umbesetzt hatte, nicht ganz erzielt werden. Die meisten Darsteller dieses phantastisch-grotesken Spiels wirkten zu wesenhaft, zu wirklichkeitsnah. [...] Der Beifall war anfangs konventionell, später ehrlicher und rief wiederholt den Dichter-Regisseur an die Rampe. [...]

Gas I

28.11.1918, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; sets: Robert Reppach; Franz Ebert (Milliardärsohn); Otto Wallburg (Offizier); Hermann Kner (Schreiber); F. W. Schröder (Ingenieur); Klara Wassermann (Tochter).

66. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 21, No. 8 (15.1.1919), 480–81.

Sollte es möglich sein, dass uns einer kalten Gemütes die ergreifendste Geschichte erzählte? dass er selber einen Stein im Busen trüge und doch unser Herz wie Wachs zerschmölze? Dies fragt man bei Georg Kaiser immer wieder. Man wird von ihm gewiss nicht in lodernde Feuer gerissen, es bleibt immer eine letzte Distanz. Aber der Spürsinn für die uns bedrängenden Probleme, die unerhörte Eindringlichkeit der dialektischen Formulierung, die blendende Antithetik gesprochenen Geistes, die Spannung im Nacheinander drängender Situationen, dann jene im deutschen Drama nie dagewesene Verwertung optischer Allegorik (mit Herren in schwarz, in weiss, dann mit ovalen oder eckigen Räumen), und endlich die fast theoretisch zu nennende Konzentration des dichterischen Hauptgedankens in ein symbolisches Zeichen ('Gas' oder 'Koralle'), das an sinnlicher Prägnanz die ibsensche Beziehungswelt etwa einer *Wildente* weit hinter sich lässt – dies alles hält in Bann, interessiert schon rein stofflich, fesselt schon rein szenisch und ergreift auch schliesslich unter dem Stimmungszauber einer subtilen Sprachkunst. Man wittert unablässig, dass der Techniker uns mit höchster Artistik, mit fein berechnenden Planen einkreist und zu fangen sucht, und doch wird unser Misstrauen stets uns selbst wieder zum Vorwurf, wenn wir doch da und dort unzweifelhaft einen Dichter spüren. Dies gilt von fast allen der bedeutenderen Dramen Kaisers, die bisher auf der Bühne erschienen; es gilt auch von *Gas*. Die unbefriedigende Lösung des Problems seiner *Koralle* wollte hier Kaiser voraussichtlich wieder gutmachen. Dort entzog sich der Milliardär der sozialen Frage des Massenelends durch die Flucht in einen romantisch-einsiedlerischen Quietismus. Hier erbaut der Milliardärsohn als tüchtiger Aktivist den neuen Industriestaat, in dem jeder Arbeiter am Gewinn beteiligt ist. [...] Der Milliardärsohn aber predigt Änderung der Gesinnung und sucht das Volk in die Gefilde idyllisch-bäuerlicher Siedlungen zu locken. Aber es ist mit seinem Jahrhundert noch nicht reif für den ewigen Frieden. Der Ingenieur mit der ludendorffschen Prägung führt die heroischen Tat- und Machtinstinkte zum Siege, während dem

Philanthropen nichts weiter übrig bleibt als die Hoffnung auf – seinen Enkel, in welchem ihm die Tochter den neuen Menschen gebären will. Das ist als Ausgang beinahe so schwach und matt und ewig aussichtslos wie die *Koralle*. Alle Stimmungskunst täuscht nicht darüber hinweg, dass die persönliche Gesinnungskraft des Dichters, dass sein geistpolitischer Wille als innerstes Interesse für die Menschheit nicht ausreichte: entweder eine wahrhaft erschütternde Tragik des Milliardärsohnes zu gestalten, oder die mögliche Aussicht auf ein neues Geschlecht in einem greifbar lebendigen Jugendtypus vor uns hinzustellen. Aber zu beidem fehlt ihm hier die Vitalität, die aus den Typen ergreifend wahre Individuen, wirkliche und nicht bloss 'erdichtete' Menschen schüfe. Hier steckt der elementare Phantasie-Versager Kaisers überhaupt. Fast scheint es, als dürfe er unserer dramatischen Zeitgenossenschaft weniger als poetisches Licht voranleuchten denn als das zu bewundernde Vorbild präziser Komponistenkunst und einer so fein gearbeiteten Theatralik, dass aus ihr die szenenschwachen Expressionen leichtsinniger Bühnenautoren zu ihrem Heil Saft und Kraft gewinnen könnten. Und das ist nicht wenig!

67. Bernhard Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 29.11.1918, in Rühle, pp. 125–27.

Zum zweiten Male spielt Georg Kaisers Kunst, mit dem Problem der notleidenden Massen. In seiner *Koralle* stellte er die soziale Frage. In *Gas* versucht er die soziale Antwort. Damals stockte mitten im Drama sein dramatischer Wille zur Erlösung einer geknechteten Menschheit: der berufene Löser, der Milliardär, entfloh dem Chaos der Qualen in das Asyl romantischer Seeleneinsiedelei, die im Symbol der Koralle lockte. Man erwartete Opfertat, und es gab nur Phiolosophie. Man erhoffte Karl Marx, aber es wurde Schopenhauer. Man trieb drei Akte im Drama und versank zum Schluss im Lyrismus einer subtilen Poesie aus Weisheit und Klang. Die sozialen Frager im Publikum wurden betäubt mit dem Haschisch einlullender Wortmusik – Vogel-Strauss-Poesie.

Erwachte Georg Kaisers Gewissen? Wurde er des falschen Zaubers sich bewusst? Erinnerte er sich nun der grossen offenen Frage? Jedenfalls: *Gas* wurde der *Koralle* zweiter Teil. [...]

Wer ist hier tragischer Held? Der Milliardärsohn erleidet zwar die katastrophale Enttäuschung, aber tragisch ist eigentlich nur das Volk der Arbeitenden. Wie alle Kaiserschen Figuren ist er mehr Typus als Individuum, mehr Ideenprediger als heldischer Täter, mehr weiser Beschauer und Kunder der Dinge als ihr leidenschaftlicher Verfechter. So ist auch der Ingenieur, sein Gegensprecher, mehr Allegorie und Gespenst des Materialismus als ein lebender Materialist. Doch zwischen den beiden Gegnern – zwischen den Polen der Koralle und des Gases –, fluktuiert, zittert und

schreit das Volk durch Mutter, Frau, Sohn und Kind in Reden voller Kunst und Künstlichkeit – und doch ergreifend. Es ist ein Zauber um die Wortkraft dieses Georg Kaiser. Man wittert den technischen Verstand des Konstrukteurs, man sieht die theatralische Geschicklichkeit im Fügen der Akte und Szenen, die diesmal wieder blendende Symmetrie ergab; man durchschaut die Schematik all der Schachfiguren im strategischen Spiel der dramatischen Konflikte. Und doch erweckt sein Pathos unsere Leidenschaft, sein Wortklang stimmungshaftes Gefühl, seine Geistigkeit Sehnsucht der Herzen. Und so ergreift auch dieses unrealistische, dieses redende Volk: das tragisch wird in seiner Unreife, in seiner Ablehnung des inneren Friedens; und das dem 'weissen Entsetzen' zum Trotz mit eigener Hand die Knechtschaftsgeissel gegen sich selber wieder schwingt.

'Aber die tiefste Wahrheit – die findet immer nur ein einzelner. Dann ist sie so ungeheuer, dass sie ohnmächtig zu jeder Wirkung ist.' Dies Motto des Buches [...], das der *Koralle* entnommen ist, entwertet von vornherein den sozialen Optimismus in *Gas*. Denn mit der Zukunftshoffnung auf ein neues Zeitalter allein ist es im 'sozialen' Drama nicht getan. Es fehlen ideelle Garantien. Kaiser bleibt uns der *Koralle* dritten Teil schuldig: wir wollen den neuen Menschen erleben – *sehen*. Eine lebendige Hoffnung wie Shakespeares Fortinbras, wie den jüngsten Sohn in Unruhs *Geschlecht*; einen Bannerträger neuer Gesinnungen, Eroberer neuer Welten. Ein Held aber mit einer vitalen Schöpferkraft, die zwischen den Industriekasernen der Arbeitshetze und dem Schlaraffenland seelischer Quietisten das dritte Reich der Harmonie von Tat und Werk und Geist errichtete – ein solcher Genius erwächst nicht in Kaisers sozialem Versuchs-Laboratorium. Die Symbolik – der 'weisse Herr', die 'Herren in Schwarz', 'quadratische' oder 'ovale Räume' – hebt das gegenwärtige Problem des Dramas aus der heissen Unmittelbarkeit in eine weise Ewigkeit, wo namenlose Spieler die Typik ihrer Unpersönlichkeit mit kalter Poesie umhüllen. Aber auch kalte Poesie kann Kunst sein.

Die Aufführung unter Direktor Hellmers Leitung bemühte sich mit Sorgfalt und Geschick um die symbolische Gespenstigkeit der Kaiserschen Theaterkunst, glücklich unterstützt durch die mit primitiven Mitteln wirkenden Szenenbilder des Malers Reppach. Ausserordentliche schauspielerische Leistungen sind nicht zu buchen. Der Stimmungswert beruhte durchaus auf gutem Zusammenspiel und wohlerwogener Besetzung, namentlich der kleineren Rollen [...]. Dem Milliardärsohn des Herrn Franz Ebert, der vom Nassauischen Landestheater in Wiesbaden als Gast erschien, mangelte die Intensität eines Märtyrers; er verharrte in matter Philanthropie und wurde leicht überwunden von der überzeugenden Energie Herrn Schröders als Ingenieur. [...]

Reiseschwierigkeiten hinderten den Dichter am Erscheinen, wie von der Rampe aus mitgeteilt wurde. Der starke Beifall hätte ihn zweifellos immer wieder gerufen. Denn alle witterten die ungeheure Zeitgemässheit der

Probleme. [...]

68. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 19, No. 26 (21.12.1918), 269–70.

[...] Dieser Gedanke eines sozusagen idealen Sozialismus aber scheitert am Volk selbst, das noch nicht reif ist für ihn [den Milliardärsohn] und im Grunde nach wie vor selber kapitalistisch gesonnen, d.h. auf Beruf und Gewinn als Zweck, nicht nur als Mittel zu Seelenadel und Menschentum bedacht ist. [...] Wieder also steht hier die Tragik des Opfers im Mittelpunkt, wie wir sie ausser in der *Koralle* auch in den *Bürgern von Calais* finden. Ein Einsamer zerschellt an seinem sozialen Menschenwerk, zu dem die Menschheit noch nicht reif ist. Mensch zu sein, bedeutet ihm alles und ist zugleich auch das Evangelium seiner jüngsten Dichtung. Nicht Wohlstand, nicht Beruf und grösstmögliche Leistung ist ihm das Höchste. Gewiss ein hoher ethischer Grundgedanke, zugleich freilich auch, wie mir scheinen will, eine Utopie, die dem Werk die reale Grundlage nimmt und es mehr zu einer Predigt, denn zu einem Drama mit greifbaren Wahrheiten stempelt. Man möchte so gern an der dichterischen Berufung Georg Kaisers seinen Glauben behalten, und es findet sich auch hier vieles, was diesen Glauben bestärkt und festigt, aber dann wieder macht sich doch durch allerhand Äusserliches, Konstruiertes und gesucht Erscheinendes eine gewisse Manieriertheit bemerkbar. Mit der Aufführung unter der Leitung Direktor Hellmers konnte man in jeder Beziehung zufrieden sein. Das Publikum folgte sichtlich interessiert den zeitgemässen Vorgängen und Gedanken und spendete lebhaften Beifall.

69. M. G., *Kleine Presse* (Frankfurt/M.), 29.11.1918.

In den Rhythmus dieser Dichtung klingt viel von dem hinein, was uns jetzt bewegt, obwohl sie weit über die sozialistischen Ideen hinauszielt, die uns erfüllen und die sich zum revolutionären Sieg durchrangen. Der tragische Held ist Träger einer sozialen Menschheitsidee. Der Schlachtruf lautet: Hie Technik – hie Siedlung. Er dröhnt und schreit durch die starke Dichtung – aber er klingt am wirklichen Leben vorbei. Die Bühne bleibt eine Wahlstatt, auf der Ideen kämpfen und fallen und ein Volkshaufe dem folgt, der am lautesten schreit und den grössten Gewinn verheisst. Der Verkünder des sozialen Gedankens wird niedergebrüllt, obwohl alle Redner aus der Volksmenge auf ihre Weise, ohne es zu wissen, ihrer und ihrer Volksgenossen Sehnsucht nach Verwirklichung dieses Gedankens offenbarten. Kaiser ist hier von einer beissenden Ironie. Er konnte die aristokratische Weltanschauung kaum schneidender und demonstrativer zur

Auswirkung bringen, als durch die Gegenüberstellung des triebhaft und dumpf fühlenden Volkshaufens und des Verfechters einer grossen Menschheitsidee.

Warum aber wollte diese Idee auch beim Zuhörer nicht so recht zünden? An Pathetik fehlt es Kaiser gewiss nicht, auch nicht an dramatischem Impuls. Es lag wohl daran, dass die Siedlungsidee zu schwach bedacht worden ist, dass sie nicht klar genug in die Erscheinung trat, dass sie mehr als vage, poetische Idee und nicht als sozialistischer Gedanke demonstriert wurde, dass keine Verbindungen von ihr zum werktätigen Leben laufen: Der sozialistische Gedanke ist: Arbeit und Siedlung, nicht Siedlung allein.

Aber daraus kann man Kaiser keinen Vorwurf machen, dass er nicht darauf ausging, praktisch wirken und lehren zu wollen. Das hat er mit sich auszumachen, der bleibende Vorwurf ist der, dass der Träger seiner Idee nicht stark genug ist, dass ihm das Menschenglück, das er bereiten will, nicht glühendere Ströme des Mitgefühls verleiht, die unmittelbar wärmen und zünden. Gedankliche Kälte verhindert das. Mangelt es an dieser Wärme aber nicht doch aus dem Grunde, weil die Verbindung mit dem Leben fehlt, weil der Gedanke zu sehr in den kühlen Regionen der Ideenwelt bleibt? Jetzt, in der Zeit der Revolution, sind wir alle auf der Suche nach Menschen mit Ideen, die praktische Wege weisen. Das Thema: Arbeit und Siedelung ist brennend aktuell und wenn wir Kaiser darum nicht so recht auf den Kampfplatz seiner konstruktiven Gedankenwelt folgen können, so sind wir doch eins mit ihm in der Hoffnung, die die Schlussworte der Tochter verkündet: 'Ich will den neuen Menschen gebären!' Überhaupt: Kritik ist ja zunächst etwas Negatives, und sie muss das Negative in den Vordergrund stellen, wenn es ihr bedeutsam erscheint – aber sie wird darum nicht die Grösse und Stärke der künstlerischen Leistung verkennen. Man konnte hin und wieder (zumal bei den letzten drei Einaktern [*Claudius, Friedrich und Anna, Juana*]) an Kaisers Berufung irre werden – diese Dichtung lässt von neuem erkennen, was wir an diesem produktiven Poeten haben und wie viel wir an ihm haben.

[...] An den neuen Bühnenbildern, von denen die Halle besonders einprägsam war, merkte man die kundige und künstlerische Hand Robert Reppachs.

70. dt., *Frankfurter Nachrichten*, 29.11.1918.

Als Fortsetzung der *Koralle* wurde *Gas* eine Enttäuschung. Kaiser ist nicht das Genie, das reiche Produktion in unverminderter oder gesteigerter Kraft durchhalten konnte. Schon erwartet Misstrauen jede seiner neuen Arbeiten. Schon ist der anfänglich starke Reiz verblasst, seine Symbolik zu durchwühlen. Die starke Theatralik seiner Werke wird anerkannt, aber als Bluff empfunden. Es ist nicht des Dichters Aufgabe, einfache

Formeln in einem Chaos von Bildern und Gesprächen zu erklären, sondern umgekehrt das Chaos des Lebens auf einfache Formeln zu bringen. Wir wollen (auch gezwungen durch Mangel an Raum) darauf verzichten, dem gestrigen Wust von Worten einen weiteren Taumel von Worten hinzuzufügen, der des weiteren begründen soll, warum wir dieses Werk ablehnen. Das Evangelium: Mensch zu sein, erschütterte in dieser Form nicht; ein Evangelium ist einfach zwingend und trifft ins Herz. Hier aber ist grober [sic] Kino. Man nehme den Situationen des ersten Aktes das Wort, und sie bleiben gleich spannend wie ein Film.

[...] Es ist unverkennbar: ethische Gedanken, besonders soziale, werden formuliert. Aber: auf dem Weg von den *Bürgern von Calais* über *Von morgens bis mitternachts* und *Koralle* wurde bei Kaiser der ethische Gedanke Mache, Konstruktion, Berechnung. Er klingt nun hohl und lässt kalt. Seelenlose, intellektuelle Werke. Was in den *Bürgern von Calais* (sein Stärkstes und Bestes!) rein klang, schreit nun auf Jahrmärkten.

Der reiche Beifall galt nur der ausgezeichneten Darstellung unter Direktor Hellmer. Das tapfere Neue Theater kämpfte für seinen Georg Kaiser einen guten, aber aussichtslosen Kampf. Die Bühne, von Robert Reppach bemerkenswert mit schönen Bildern bis aufs Letzte ausgenützt, gab einen wundervollen Rahmen. Die Hallenszene war von tiefster äusserlicher Wirkung. Franz Ebert [...] gab sich in der Rolle des Milliardärs redliche Mühe, eine gewisse innerliche Eintönigkeit liess das Letzte vermissen. [...]

28.11.1918, joint Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Knut Ström; Peter Esser (Milliardärsohn); Erik Baldermann (Ingenieur); Louise Dumont (Mutter).

71. Mai, *Düsseldorfer Generalanzeiger*, 29.11.1918.

[...] Man kann nicht gerade sagen, dass das Schauspiel, so stilisiert, so überstilisiert es auf die Extraktion des Wesentlichen ist, klare, konzentrisch aufs Ziel führende Konturen besässe. Es fusst auf recht komplizierten Voraussetzungen und strebt ziemlich zerklüftet empor und wirkt denn auch trotz heftigster Entladungen nicht eigentlich dramatisch. Als echter Georg Kaiser wieder reine Hirnarbeit, allerdings getragen von blühendster Sprachkultur, vermag es nicht einmal richtig warm zu machen.

Wenn das Stück gestern abend gleichwohl Erfolg hatte, so dankt es das in erheblichem Masse der Aufführung, die unter der gemeinschaftlichen Leitung von Gustav Lindemann und Knut Ström das Unwirkliche der Handlung in fabelhaft starken visionären Bildern einfing. Die Mittel waren dabei,

was zunächst den szenischen Rahmen angeht, verschieden. Realistisch geschaut war das flammen- und russerfüllte Fabrikinferno im ersten Akt, ebenso die Betonhalle im vierten Akt, wo die Menschen, die Ansprachen hielten, auf Gitterträger kletterten. Imposant, ein technisches Meisterstück, vollzog sich die grosse Explosionskatastrophe. Höchst originell wurde andererseits der Eindruck der vierten Dimension im dritten und im letzten Akte mit Hilfe einer Art spanischer Wände erzielt. Übrigens entwickelte sich die Arbeiterversammlung nach dem gleichen Prinzip, das schon in den Massenszenen des Traumspiels von Strindberg angewandt worden ist, nämlich unter musikalischer Abstimmung des Tones, wodurch die Wucht erhöht wurde, ohne dass die Natürlichkeit gestört worden wäre. Die darstellerische Hauptlast lag auf den Schultern Peter Essers, der den Milliardärsohn gab. Es gilt hier, keine Gestalt von Fleisch und Blut zu schaffen, die Idee ist alles, und sie kam durch den Künstler eindringlich zur Geltung. Erik Baldermann konnte als Ingenieur in der Versammlung seinen Sieg nicht völlig glaubhaft erringen. Der weisse Herr zu Beginn [...] erhielt von Walter Kosel gespenstische Züge. [...]

Der schliessliche Beifall war stark genug, dass Direktor Lindemann für den abwesenden Dichter Dank sagen konnte.

72. Dr. Heinz Stolz, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 2.12.1918.

Auf die Gefahr, ein drittes Mal rückständig und unverständig gescholten zu werden, versagen wir Georg Kaiser und Gustav Lindemann, der ihm so treu das Banner trägt, zum dritten Mal die Gefolgschaft. Wir können an diesen klugen Mann nicht glauben. Wir meinen immer noch, nur das Schlichte, das Natürliche sei gross und nahe. Bei Georg Kaiser ist nichts natürlich. Man achte nur auf die erste Äusserlichkeit: die Sprache. Bis zum geringsten Fabrikarbeiter hat jeder Mensch in diesem Stück eine förmliche Angst, alltäglich zu reden. Jeder spricht ein Zeitschriftendeutsch, das dem Herausgeber der *Neuen Rundschau* oder der *Weissen Blätter* vielleicht sehr wohlgefällig, dem Durchschnittsmenschen aber peinlich ist. Schillers Pathos ist dem Leben näher als der geistreichelnde Telegrammstil Georg Kaisers. An sich ist das Problem des Stücks, der Zusammenstoss der Technik mit der Seele, die Zermürbung des Menschen von der Maschine, gewiss sehr zeitgemäss. Georg Kaiser hat es nicht als erster aufgespürt: sein Vorgänger auf den Schauspielhausbrettern, Hans W. Fischer, hat es ja noch vor kurzem im *Motor* vor demselben Publikum erörtert. Zieht man zwischen beiden den Vergleich, so hält Georg Kaiser auch hier nicht stand. Wohl hat er allenfalls den schnellem [sic] Rhythmus, aber hinter dem Rhythmus ahnt man die Peitsche. Dagegen hat Kaiser auch

nicht die leiseste Kraft der Menschengestaltung. Das sind keine Menschen: das sind Personen in einem Dialog, die man am besten mit A, B und C bezeichnet, Figuren ohne ein Gesicht. Wie Landauer in Erinnerung an dieses Stück, an diese sprechenden Puppen Kaiser als Plastiker zu rühmen vermag, bleibt das Geheimnis seines Entzückens. Oder sieht er in der Handlung, die ein Stilgewirr von Kinoszene, expressionistischer Gebärde und zugespitzter Dialektik ist, irgendwie eine plastische Form. Der Milliardärsohn und der Ingenieur sind beide Schemen, die eine gegensätzliche Lebensauffassung verkünden: Seelenadel kontra Arbeitstum, Mensch kontra Maschine. Es siegt der Ingenieur, es siegt die Maschine über den Mensch. Doch am Horizont taucht die Hoffnung auf den neuen Menschen auf. In der Idee gewiss sehr schön! Aber wie ist das alles konstruiert! Fühlt Kaiser nicht, wie ihn selbst die Maschine ergreift? Wird es nicht offenbar, dass sein kaltes, kühles, kluges Stück nur eine Theatermaschine ohne Seele ist?

Aus der Not Georg Kaisers macht Lindemann eine Tugend. Er verzichtet von vornherein auf die Menschengestaltung. Seinen Schauspielern setzt er statt dessen das Ziel, die Dialektik des Stücks so scharf, so schneidend wie möglich zu machen. Ähnlich wie Reinhardt in den Vorstellungen des 'jungen Deutschland' passt er die Schauspielkunst dem expressionistischen Stil, der auf alle Stimmungsmomente verzichtet und Gesichte statt Gesichter gibt, recht glücklich an. Besonders Esser löst diese Aufgabe glänzend. Er deutet den Menschen nur an, entkleidet ihn aller Attribute der Umwelt und spricht die Weltanschauung des neuen Erlösers mit meisterhafter Verteilung der Haupt- und Nebenazene [sic]. Auch Walter Kosel (als weisser Herr), Carl Ernst (als Schreiber) und Willi Buschhoff (als Regierungsvertreter) beherrschen den Darstellungsstil. Schwerer wird es den Damen, die sich aus dem Bezirk der Gefühle in den des Intellekts gedrängt sehen, Boden zu fassen. Frau Dumont spricht die Worte der Mutter eindringlich genug, aber Fräulein Gebühr, die als Frau aus dem Volke zum Volke sprechen soll, ist in Wahrheit eine vornehme Dame, die sich mühsam verstellt. Mit besonderem Fleiss sind die Volksszenen gestaltet. Sie sind und bleiben der Stolz der Regisseure: aber ist nicht der Aufruhr aller Regisseure von Meiningen bis Düsseldorf nur ein Kinderspiel gegen den Aufuhr [sic] der Zeit? Im Publikum war die Bewunderung trotzdem recht gross. Man spendete reichlichen Beifall.

73. Joseph Stritzko, *Freie Presse*, 29.11.1918.

[...] Nur seine Tochter kehrt als Witwe, vom Leben bitterlich enttäuscht, zu ihm zurück und endet das Stück mit der Antwort auf seine Verzweiflung an der Menschheit, an der Möglichkeit, einen Menschen zu finden, der selbst Mensch

sein will, die da lautet, einfach, herrlich, gross: 'Ich werde ihn dir gebären!' Das Stück, von dem Gustav Landauer zutreffend sagt: 'Der Zusammenstoss der Technik mit der Seele und dem Gewissen, der ewige Streit zwischen äusserer Macht und innerer Schönheit wird uns dramatisch vorgeführt, und es stehen auf der Seite der äusseren Macht unter den Gebildeten die Vielen und unter den Menschen die Wenigen, die Privilegierten; und auf der Seite des Seelenadels der einzelne gegenüber der Masse, und doch dieser einzelne gerade als Vorkämpfer wie als Opfer der unterdrückten, der auch innerlich gedrückten und gesunkenen Menschheit' – wird selbstverständlich durch verschiedene Episoden erläutert, deren Einwirkung auf den Gang der Handlung um so einschneidender ist, als sie ebenso viele Beweise sind für die Unerschrockenheit, die Ungerechtigkeit, die Unmenschlichkeit des noch immer gang und gäbe sozialen Systems. Da ist z.B. der 'Offizier', dessen Hochzeit mit der Tochter des 'Milliardärs' gerade am Tage der Werksexplosion stattfindet. Ihm hat der Vater das mütterliche reiche Erbteil seiner Tochter ausgefolgt; der Schwiegersohn hat es verspielt, hat drüber hinaus noch Spielschulden kontrahiert, die ihn zum Ausziehen des bunten Rockes oder zum Selbstmord treiben; diesen lezteren begeht er – ein Anhänger des alten Systems von der eingebildeten Offiziersehre. Ein anderes Exempel des verrotteten Systems liefert der 'Ingenieur', dem die Arbeiter als den Verschulder der Katastrophe vom Welt entfernen wollen, der aber das Vertrauen der Masse wieder gewinnt, weil er gegen den Werksbesitzer wütet, der Menschen aus seinen Arbeitern machen will, und diese wieder zur Arbeitshetze zurücktreibt. Es würde zu weit führen, noch mehr Einzelheiten aus dem Gespinnst der Handlung dieses mit dichterischer Grösse veranlagten Schauspiels an dieser Stelle wiederzugeben; dazu wäre eine volle Seite dieser Zeitung erforderlich, also ein Raum, der in dieser Sturmzeit für eine rein kulturelle Betrachtung nicht eingeräumt werden kann.

Das Schwergewicht des Stückes liegt in und auf der Rolle des 'Milliardärsohnes', den Peter Esser seelisch in der ganzen Bedeutung seines edlen Übermenschentums auffasst, aber diese geistig gewaltige Leistung durch ein Übermass von Rhetorik abschwächt, das dann doch zu sehr einer Art von Predigerton ähnelt. Dieser Menschenfreund ist ja kein Missionär, sondern eine Art von Erlöser, und ein solcher kann auch ohne Pathos wirken. Sonsten aber war Peter Essers Leistung aus einem Guss: Sie imponierte. [...] Louise Dumont hielt als 'Mutter' eine Ansprache in solch ergreifender Weise, dass ich mich noch davon ergriffen fühle, derweilen ich diese Zeilen drei Stunden nach ihrer Rede niederschreibe.

Gustav Lindemanns Spielleitung war genial; ich muss mein Gedächtnis gar sehr anstrengen, um mich an Gleichwertiges zu erinnern, was er mit dem Arrangement der Arbeiterversammlung im dritten [sic] Akt erreicht hat. Die künstlerische Ausstattung Knut Ströms war ein Kabinettstück.

die technische Einrichtung und die Beleuchtungseffekte waren klipp-klapp, der Erfolg durchschlagend. Es war ein Ehrenabend für die Musterbühne, die unser Schauspielhaus ist.

74. G. L., *Düsseldorfer Zeitung*, 29.11.1918.

Dieses Stück ist verwandt mit Fischers *Motor*, der vor einigen Wochen gleichfalls vom Schauspielhaus herausgebracht wurde. Verwandt sowohl hinsichtlich des Stoffes, wie der Form. Beide Verfasser stehen dem sich vollendenden Mechanisierungsprozess der Welt, dem Triumph der toten Materie über den lebendigen Geist, mit steigendem Grauen gegenüber, in das sich bei Fischer noch ein Rest von Bewunderung vor der Präzisionsarbeit der alles in ihren Bann ziehenden gewaltigen Maschine des Industrialismus und der Sozialisierung mischt. Fischer steht noch unter dem Bann des Napoleons der organisierten Materie, den er, bezaubert von dem künstlerischen Einschlag seiner zur höchsten Ökonomie und damit zur höchsten Kraftleistung gesteigerten Energie, als vom Menschheitsganzen losgelöstes Ding an sich bewundert, bei Georg Kaiser aber liegt der Schwerpunkt in der Krisis, die der Napoleon der maschinellen und sozialen Technik nach der mit folgerichtiger Notwendigkeit eingetretenen Katastrophe durchmacht. Wo Fischer einen Aufriss gibt, zeichnet Kaiser ein Zukunftsbild, einen Hoffnungstraum, eine Utopie, die im wesentlichen auf eine ethische Forderung hinausläuft, deren Programm 'Rückkehr zum Menschen' heisst. [...]

Das Stück rollt sich ab wie ein Präzisionswerk. Die Zahnräder greifen überdeutlich ineinander. Kaiser arbeitet durchaus mit Verstandeskräften; an Stelle der Gemütswärme setzt er die leidenschaftliche Rhetorik. Alles ist auf Formel gestellt wie die Geschehnisse der Handlung. Insofern bleibt er also im Stil der Idee. Aber hinter der Formel wogen keine Gewalten ohne Kontrolle, sondern die Kontrolle ist allgegenwärtig. Überall liegen die Fäden, an denen die als Personifikation auftretenden Figuren gezogen werden, deutlich zutage. Die Formel seines Dialogs ist im wesentlichen komprimierter Telegrammstil, der durch seine Redseligkeit wieder in sein Gegenteil umschlägt. Der Parallelismus der Rhetorik des vierten Aktes ist gar zu sehr auf den formalen Effekt eingestellt; manchmal ist es, als ob in der Eisenkonstruktion unsichtbar zwischen den beiden Weltanschauungsgegensätzen der Räsoneur der alten Intrigenkomödie kichere. Einige Figuren, z.B. die des weissen Herrn als Schicksalspersonifikation und des leichtsinnigen Offiziers, sind in die Handlung hineingeklügelt. Aber die Sprachgewalt ist immer schneidend und eindringlich. Der Verstand des Zuschauers hat sozusagen alle Hände voll zu tun, die lebendige Seele aber bleibt im Grund unbewegt.

Die Aufführung unter Leitung von Direktor Lindemann, der zum Schluss im Namen des abwesenden Verfassers für die beifällige Aufnahme des Stückes danken konnte, ist ein Meisterwerk schlechthin. Unter dem künstlerischen Beirat Knut Ströms ist auch diesmal wieder ein szenischer Rahmen entstanden, der in seinem Gemisch von Symbolik und Realistik überaus suggestiv wirkt. Insbesondere die Explosionskatastrophe ist ein szenisches Meisterstück. Auch die Verwischung der Grenzlinien zwischen Phantastik und Wirklichkeit in der Darstellung trägt wesentlich dazu bei, den Grundgedanken eindringlich herauszuheben. Peter Esser gibt den Milliardär mit bemerkenswerter Konzentration aller gedanklichen Wesenheiten der Rolle, die in der geistvollen Franz-Liszt-Maske auch äusserlich gut zum Ausdruck kommen. [...]

25.2.1919, Volksbühne, Berlin. Dir.: Dr. Paul Legband; Ernst Stahl-Nachbaur (Milliardärsohn); Rudolf Lettinger (Ingenieur).

75. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 192–95.

[...] Jetzt fordern sie [die Arbeiter] ebenso stürmisch, dass er [der Ingenieur] sie statt des Milliardärsohns zusammenhalte, und diesem bleibt in seiner Enttäuschung nichts übrig, als von seiner Tochter den neuen Menschen gebären zu lassen. Vater des neuen Menschen? Ein Offizier, ein Werkzeug der überlebten Gewalt, der erfolglos hasadiert und sich, eine seltene Ausnahme, weggeräumt hat.

Dieser Kaisermensch einer schönern Zeit ist Notbehelf des Dramatikers, der einen Schluss, eine Abrundung, eine Pointe brauchte; nicht Ausgeburt mystischer Gläubigkeit. Georg Kaiser ist hier selber zu sehr Maschinenarbeiter, als dass er einen Weg aus dem fressenden Chaos fände. Er spricht von dem Turm des Irrtums, an dem tausend Hände rütteln müssen, weil er von Einer Kraft gestossen nicht wankt. Er hat zwei von den tausend Händen, aber auch hunderttausend Hände nützen nicht, sondern nur eben die Eine Kraft. Solange die junge Dichtkunst diese nicht hat, wird sie Experimente geben und keine Erlösung. Kaiser ist früher zweimal der Erlösung nahe gewesen, und seine Experimente sind die erregendsten von allen. Diese fünf Akte haben nicht Fleisch und Blut, aber Geist und Atem; und wie vielen Dichtern der Gegenwart ist auch nur Das nachzusagen! Sie erwärmen nicht, aber sie erhitzen; und vor dem Hauptteil der neuen Dramatik verharrt man entweder kalt oder lau. Sie befassen sich mit der Gegenwart, welche um uns und in uns ist; und die Konkurrenz flieht auf Zauberinseln. Gewiss versuche Niemand, den Tatsachenablauf und die Wirtschaftstheorie dieses Dramas an wirklichen Vorgängen und an der Bibel des Marxismus zu

messen. Woran man sich halten soll, ist des Autors ganz persönliche Auffassung von dem Wesen ethisch-sozialer Kämpfe. Diese Auffassung ist durch Hysterie verzerrt. Georg Kaiser ist immer im Krampf. 'Verlangt mehr! Verlangt mehr!' schreit sein Milliardärsohn die Arbeiter an, die er liebt und hinaufpeitschen will. Genau so schreit Kaiser offenbar sich an. Seine jagende Grossstadtproduktion verdächtigt die eigne Lehre von dem alleinseligmachenden Frieden des Landlebens. Aber sie widerlegt sie nicht. Denn möglicherweise würde ihm, dem jetzt Ein Jahr drei sterbliche Dramen trägt, die gottgefällige Existenz, die er der Menschheit wünscht, in drei Jahren Ein weniger sterbliches Drama tragen. Charity begins at home. Auch die Weltverbesserung beginne jeder in seinem Weltchen.

Eines steht jedenfalls fest: Georg Kaiser hat in Berlin zum ersten Mal einen richtigen Theatererfolg gehabt. Dazu musste einmal ein Drama bestimmten Inhalts vor ein bestimmtes Publikum kommen. Wahrscheinlich nicht mehr als irgendeines der frühern Stücke von Kaiser hätte *Gas* die Bourgeoisie entzündet: in der Volks-Bühne gabs keinen Widerstand. Ein Misserfolg ist ja undenkbar vor diesen Hörern, die schon der Aufenthalt im Theater beseligt. Aber die Tonstärke des Applauses ist doch verschieden, je nach dem, ob das abonnierte Kunstprodukt an die Nieren oder nur auf die Netzhaut geht. Nun, hier wird des Arbeiters eigne Sache verhandelt, und so entstand ein ungewöhnlich straffer Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum. Da erfüllte der Regisseur, der um eine strenge Stilisierung der Darstellung und des Szenenbildes bemüht war, eine doppelte Aufgabe: er warnte gewissermassen davor, die schwärmenden Auseinandersetzungen über den Gegenwarts- und den Zukunftsstaat wörtlich zu nehmen, und er schützte die Dichtung als solche vor einer naturalistischen Betrachtung. Nur reichten die Kräfte weder des Dekorationsmalers noch des Regisseurs noch der Schauspieler völlig aus. Für die Spannweite der Verstandesphantasie dieses Georg Kaiser waren vielfach die Dimensionen, namentlich einer Versammlungshalle, zu eng. Allmählich, wider die Absicht der Regie, weichte auf und verschwamm die Starrheit der Stilisierung, zu deren Durchführung allerdings die Sprechkunst eines Ensembles dieser ballenden, scharfen, harten Diktion gewachsen sein muss. Aus dem Durchschnitt hervor stach einzig, zum Glück in der wichtigsten Rolle, Herr Ernst Stahl-Nachbaur, den seinem Direktor Kayssler Schmucklosigkeit irgendwie ähnlich, Weichheit des Wesens wiederum unähnlich macht. Ans Herz zu greifen, gelang ihm so wenig wie Kaiser.

76. H. Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 26.2.1919, in *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 39–41.

[...] Der Milliardärsohn scheitert an seiner Absicht. Die Arbeiter wenden sich gegen ihn. Sie wollen nicht nach seinem Plane Siedler und Menschen auf freier, eigener Erde werden. Sie erzwingen den Aufbau der Fabrik, sie erzwingen ihr Sklaventum. Hat Georg Kaiser dieses Thema erlebt? Sind die Ideen so mächtig in ihm geworden, so intensiv, dass sie nach der Expression verlangten? Das Problem Georg Kaisers liegt in seiner Aufnahme- und in seiner Ausdrucksfähigkeit, aber nicht in der Notwendigkeit ihrer Verbindung. Seine nervöse Empfänglichkeit bemächtigt sich aller in der Zeit liegender Gedanken. Was ihn packt, ist nicht ihre Wahrheit, nicht ihre Richtung, ihr Wille, sondern ihre Farbe, ihr Glanz, ihre Sensation. Er sieht die Idee als Überschrift, als Formel, als Plakat. Die Konzentrierung ist keine Gestaltung, keine Übersetzung, keine Umschaltung, sie ist für ihn der Anfang. Er spürt die Zeit und ihre Tendenzen nur als szenische Pointe, als farbigen Punkt, als technischen Akzent. Nur aus diesem 'ersten Blick' erklärt sich die Rapidität seiner Produktion. Die Ideen brauchen in ihm nicht zu wachsen, die Gestalten sich nicht zu bilden, um expressiv zu werden. Kaiser ist ein Ausdruckskünstler, der der bebenden, stemmenden, losreissenden Kraft des Erlebnisses nicht bedarf. Seine Dramen sind Dramen der fertigen Voraussetzungen. Im *Gas* setzt er alle Probleme der Gegenwart voraus – sie gehen durch ihn nicht als durch eine Persönlichkeit hindurch, sie bleiben unverändert, sozusagen stofflich, nur dass ein – vorher schon feststehender – Ausdruck sie gliedert, teilt und wieder zusammensetzt. Kaisers Kunst ist die der geometrischen Zirkelung, der mathematischen Auflösung, der schematisierenden Berechnung. Nun wird alles leicht, frei, geistig. Nun erhält alles Farbe, Linie, Schwung, Tempo. Aber die Eleganz seiner Zeichnung kann – besonders im *Gas* – nicht darüber hinwegbringen, dass die Voraussetzungen für ihn dichten und dass seine Handlung und seine Menschen zusammenfallen, wenn das Fundament dieser Voraussetzungen nicht ausreicht. So verliert sich Kaiser im letzten Akt von *Gas* fast an eine aktuelle Wirklichkeit – es werden neue Voraussetzungen herangebracht, die Figuren können nicht zu ihrer letzten Konsequenz geführt werden, und eine peinliche Erlösergeste, die sich leicht als bequem-optimistischer Ausweg einstellt, muss ein Ende vortäuschen, das keins ist. Dass die Tochter des Milliardärsohnes den Menschen zu gebären verspricht, an dessen Nichtdasein der Vater zugrunde geht, ist eine jener Verlegenheiten, mit denen uns Kaiser oft entlässt, weil er nicht unter dem Zwange seiner Gestalten steht. Kaiser hat einmal ein Stück zu Ende geschrieben und sich den Titel Expressionist verdient, weil er das Thema intensiviert hat: *Von morgens bis mitternachts* – aber da blieb er beim Nihilismus ohne optimistische Ausblicke. Im *Gas* weicht er aus und fürchtet sich vor seinen eigenen Folgerungen.

Die Aufführung der Volksbühne machte zum ersten Mal in Berlin den Versuch, Georg Kaiser aus seinen Bedingungen heraus zu spielen. Sie überragte deshalb in der Absicht alle

Darstellungen dieses Dichters an anderer Stelle. Aber der expressionistische Stil ist eine entlarvende Probe. Der unintensive Schauspieler enthüllt sich wie der technisch gehemmte. Mit dem Gelingen sah es deshalb in manchen Einzelleistungen böse aus. Die Verwahrlosung der Sprache, die Zuchtlosigkeit und Unentschiedenheit der Gebärden rächte sich. Herr Stahl-Nachbaur [...] hob sich von seiner Umgebung ab. Er versuchte eine gedrängte, gesammelte Charakteristik des Milliardärsohnes. Er wäre vortrefflich gewesen, wenn er die Rolle auf eine Szene hätte konzentrieren können. Bei der Verteilung auf fünf Akte verlor er die Spannkraft und – innerhalb der Geschlossenheit – die Variation. Er wiederholte seine Tonfälle, rezitierte zu oft und war merkwürdig unintensiv, wenn es galt, auf den Partner einzuwirken. Seine Sätze waren zu fertig, sie entwickelten sich nicht aus der Situation und ermangelten der psychologischen Wahrheit, die bei aller notwendigen Konzentrierung und Beherrschung nicht verlorengehen durfte. [...] Herr Fehling hatte in seinem Körper etwas von der eruptiven Ekstase des Expressionismus. Aber er blieb – vor allem sprachlich – zu sehr an der Grenze der Karikatur.

77. Alfred Kerr, *Der Tag*, 27.2.1919, in Rühle, pp. 129–31.

Georg Kaiser (das Dramenkaninchen, dessen Würfe häufig Blüffungen sind; manchmal Versuche, mehrstens Trickversuche) macht hier einen energisch-flinken Vorstoss, im Geheg der Aussenflächlichkeit.
Es ergibt sich etwa: der *Volksfeind* für den Zirkus.
Die 'grossen schlichten Linien' oder (wie es auch gefasst werden kann) eine sehr veredelte Rummeldramatik.
Der haftend starke Gebärdenumriss oder (wie es auch gefasst werden kann) die Vereinfältigung.
So die Vorgänge. [...]
Sie sind ausgedrückt in Tupfen, wie das die expressionistische Lyrik macht.
Die Sprache des Schauspiels ist ein entschlossener Versuch, die neulyrischen Mittel zu verpflanzen. Darin liegt Kaisers Vorstoss.
So reich ist seine Sprache nicht wie bei dem Kreis um Johannes R. Becher – doch sie betreibt abermals das Herausheben des Wichtigen.
Kaisers ernstliches Verdienst besteht somit in der Verpflanzung expressionistischer Lyrik auf die Rampe.
Was aber damit nichts zu tun hat, ist sein grossmassiger Aufwand für ein gewisses Wenig an Gedanken. Er gibt keine Gliederung in der Debatte; nur Gipfel. Inhaltsarmut, hierbei jedoch Apparat. Kurz: Vereinfältigung.
Die Massenseele wird gezeigt? Keine Spur. Nichts gegliedert. Man ist noch nicht stark, wenn man unzerlegt ist. Man ist noch nicht mächtig, wenn man wuchtend-leer ist.
Das Ganze soll ein Sinnbild sein? Nu ja, ja, nu nee, nee. Es

gibt auch gegliederte Sinnbilder, reiche Sinnbilder, gestufte Sinnbilder, inhaltsvolle Sinnbilder.

Ich will ein Beispiel geben, wie Kaiser arbeitet. In dem Volksversammlungsakt, dem rummligsten, gibt es nur drei Gedanken; fast unzerlegt. Erstens: Fabrikarbeit bringt Leiden. Zweitens: es ist besser, Bauer zu werden. Drittens: es ist besser, Fabrikarbeiter zu bleiben.
Das wird, statt gegliedert zu werden, immerfort wiederholt. Die einen sagen immerfort: 'Fabrikarbeit bringt Leiden. Fabrikarbeit bringt Leiden. Fabrikarbeit bringt Leiden. Fabr...'
Die zweite Stimme sagt: 'Werdet Bauern. Werdet Bauern. Werdet Bauern. Werdet B...!'
Der dritte Begriff gellt immerfort: 'Nein, bleibt Fabrikarbeiter! Bleibt Fabrikarbeiter! Bleibt Fabr...!'
Kurzum: symphonisch. Oder die Vereinfältigung. Oder: der tapfere Vorstoss zum Arenenkitsch. (Ich schrieb einmal: 'Es ist recht schön, primitiv zu sein. Es ist aber noch viel schöner, sehr differenziert zu sein.' Und viel schwerer!)

Kaiser lässt kalt bis ans Herz hinan. Er gibt Nervenwirkungen. Nicht mal technisch überraschende Geistigkeit. Sondern Gebumms: eine Explosion, zwei Revolver, aufgefahrenes Maschinengewehr. Chorwirkungen ohne viel Inhalt. Und (am Schicksal des einzelnen, zum Schluss) die Pose. Ja, der Verfasser ist reich an Einfällen, doch seine Einfälle sind nicht reich.
Was an Plus bleibt, ist jener Vorstoss. Das Dichterische des Vorstosses darf ein andrer liefern.

Der Spielordner Legband war für diesen Anfang eines äusserlichen Pioniers ein Pionier und ein Anfang. Zu geben sind, alles in allem, nicht Menschen, sondern wilder Buchschmuck zu einem linienmenschlichen Vorgang. Das Kataleptische der Gebärden kam am besten heraus.
Die Betonhalle des vierten Aktes war nicht rund; ohne das Riesen-Dimensionale, das Kaisers Amerikanismus, aber natürlich, fordert; es war ein kleineres Versammlungslokal. Hier musste jedoch eine Andeutung sein von den Begriffen: Mammut und leere Breite.
Stahl-Nachbaur, der Milliardär, sah bald Herrn Wilson, bald Herrn Björnson ähnlich. Ein Prediger, Fabrikant geworden.
Die Tragik, die bei Kaiser fehlt, schuf er nicht.
[...]

78. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 20, No. 8 (12.4.1919), 91.

Zu den stärksten Eindrücken ist die Aufführung von Georg Kaisers *Gas* in der Volksbühne zu rechnen. Man sieht langsam ein, mit welch feinhörigem Ohr und Instinkt Kaiser grosse Zeitprobleme erfasst. Wie er hier in sicherer Führung zeigt, dass der Arbeiter längst noch nicht reif ist für reines Menschentum [...], das wurde in einer fein

durchgearbeiteten, im vierten Akt, in der Halle, ungemein zugespitzten Aufführung ganz hervorragend deutlich gemacht und liess an Wirkung jedenfalls die letzten beiden Berliner Kaiser-Aufführungen weit hinter sich.

79. Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, Jg. 63, pp. 188–90.

Das Zeitstück, nach dem Berlin seit dem 9. November fiebert, jetzt ist es da. Aber es sieht doch wohl anders aus, als die sich vorgestellt haben, die am lautesten und ungeduldigsten danach riefen. Denn es ist kein Partei-, nicht einmal ein politisches Stück, sondern eins, das seinen aus dem sozialen Lebenskreise der brennenden Gegenwart genommenen Konflikt ins Allgemeinmenschliche, ja darüber hinaus ins Uranfängliche aller Kulturbetätigung zu steigern weiss. Was ihm aber vollends jeden unmittelbar [sic] und zu bestimmtem Zweck aufreizenden Stachel nimmt, das ist die Tonart, aus der es geht, der schöpferische Hauch, der es ins Leben gerufen hat. Revolutionsdramen – man denke an Beaumarchais' *Figaro*, Büchners *Danton* und Hauptmanns *Weber* – wollen leidenschaftliche Anteilnahme des Blutes, feurige Mitarbeit desjenigen Organs, das es hämmernd durch die Adern treibt – hier aber, in dem fünfaktigen Schauspiel, das Georg Kaiser *Gas* nennt, ist nicht das Herz die Zentrale, sondern das Gehirn, bedient nicht das mitglühende Temperament, sondern der kühle Verstand die Schalttafel, wird der Konflikt nicht mit Kräften der Seele, sondern mit Waffen des Geistes ausgefochten.

[...] Hier erreicht das Stück, in seinem vierten Akt, den steilen Höhepunkt seiner dramatischen Kräftespannung. Ein Meister der dramatischen Technik, aber auch ein sicherer, überlegener Beherrscher innerer Stimmen und Gewalten des Menschenlebens hat diese Szenen in der nächtlichen Betonhalle getürmt. Da schreien und speien die Arbeiter zunächst all ihre aufgesammelte Wut gegen den selbstsüchtigen Tyrannen Arbeit heraus [...]. Eine ungeheure revolutionäre Wucht befreit sich in diesen Anklagen; seit langem hat sich auf unsrer Bühne die Elektrizität einer ganzen Gesellschaftsklasse und Wirtschaftsepoche nicht so mächtig entladen wie hier. [...]

Es ist nicht leicht, dieser Dichtung auf der Bühne den richtigen Ausdrucksstil zu finden. Was wir sonst unter 'dramatisch' verstehen, die blutvolle Verkörperung einander widerstreitender Gedanken, Gefühle und Leidenschaften in möglichst greifbare, eigentümlich voneinander unterschiedene Gestalten, die ihr eignes warmes Leben behaupten, fehlt hier ganz oder ordnet sich doch den Ideen so sehr unter, dass es kaum noch eine Rolle spielt. Die Personen alle, vom Milliardärsohn bis zum letzten Arbeiter, sind nur insoweit da, als sie ihre jeweilige Aufgabe in dem dramatischen Getriebe zu erfüllen haben: ein Vorher und Nachher gibt es

kaum für sie. Damit sind sie dem kühlsten Zweck- und Sachstil dienstbar gemacht, der sich mit dem Begriff der Dichtung noch verträgt. Wir wollen dem Spielleiter Dr. Paul Legband dankbar sein, dass er diesen Kaiser-Stil gedankenhafter Geistigkeit nicht gleich bis zur äussersten Schroffheit trieb, sondern Übergänge zwischen gestern und morgen suchte. Der abstrakte Schliff der Sprache, der all diesen Figuren eigen ist, ihr expressionistisches Bewusstsein als Träger weitausladender Konflikte und Gedanken, als Boten einer allgemeinen Menschheitssache liess sich dadurch zwar nicht verwischen, aber die Kälte, von der sie im Buche [...] umgeben sind, lindert sich doch etwas, und zumal im vierten Aufzug bei den grossen Arbeiterszenen findet die Erregung des Augenblicks unmittelbaren Zustrom zu unserm Inneren.

Georg Kaiser heisst jetzt der Zeitdichter, wie er in den neunziger Jahren Gerhart Hauptmann, noch vor kurzem August Strindberg hiess. Die Bühnen der Reichshauptstadt – noch haben wir ja eine – reissen sich um seine Stücke, alte und neue, gleichviel. Nur mit Widerstreben hat das Deutsche Theater der Volksbühne das Arbeiterstück abgetreten.

[Sept. 1919], Städtische Schauspiele, Baden-Baden. O. Provence (Milliardärsohn); E. Grunauer (Ingenieur).

80. anon., *Badeblatt Baden-Baden*, 27.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 154.

Es weht durch das ganze Stück wieder jene eigene kalte Glut, die Kaisers Schöpfungen charakterisiert. Kein lyrisches Verweilen, kein kontemplatives Schauen, nur eine starke Dynamik und in zielsicherer Gradation fortreissende Rhythmik; für den Spielleiter eine schwere, aber dankbare Aufgabe. Sie ist vorgestern fast restlos gelöst worden. In schneller, an den Klippen stark aufbrandender Strömung floss das Drama dahin im hastenden Tempo des Zeitalters der Maschine, einheitlich im Stil, hinsichtlich der Handlungsträger und der Dekoration. Der Saal mit dem Ausblick aufs Werk nüchtern, die verkörperte Zweckmässigkeit, der Sitzungssaal grau und farblos wie die engumrissene Gedankenwelt der Industrieherren. Aus dem Hallenbau ragen starre, rote Säulen wie die gen Himmel lodernden Leidenschaften der grausamen Masse; das halbzerstörte Fabriktor ganz neutral ohne jede schmückende Staffage. So konzentriert sich das ganze Interesse auf die Träger der Handlung, die Träger der Gedanken und Probleme. Im Mittelpunkt des Ganzen stand der Milliardärsohn, den Otto Provence gab, eine reife, abgeklärte Leistung, die verkörperte Idee! [...] Der letzte Akt zeigte die Soldaten und ihren Hauptmann in dem vertrauten Feldgrau. Vielleicht wäre besser eine Phantasieuniform wie beim Offizier

beibehalten worden. Feldgrau auf der Bühne und dazu noch eine widersinnig gezogene Plempe schmerzen.

Das Publikum nahm das Stück – die zahlreich hier anwesenden Mitglieder des Gastages gingen wohl z.T. mit falschen Voraussetzungen in die Aufführung – unverdient kühl auf. Nur am Schlusse wurde der Beifall lebhafter und wärmer.

[1919], Stadttheater, Barmen. Dir.: Hanns Lotz; E. Bornträger (Milliardärsohn); W. Neumann (Ingenieur).

81. Hanns Walther Schneider, *Barmer Zeitung*, 4.10.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 154.

Die Aufführung eines solchen Werkes ist ein Massstab für die Leistungsfähigkeit einer Bühne. Bei einer Durchschnittsprovinzbühne, die nicht auch die Nebenrollen würdig besetzen kann, liegt die Gefahr unfreiwilliger Komik vor. Es liegt ein Urteil für das Können der Wuppertaler Bühne überhaupt in der Feststellung, dass die gestrige Aufführung überaus eindrucksvoll war. Der äussere Stil, der der Darstellung eines solchen Werkes eigen sein muss, war im szenischen Rahmen gleicherweise wie im Ausdruck und Tempo des Spieles gut getroffen. Zuerst ein schwarzes Zimmer mit weissen Fenstergittern, dahinter das Bild des Industriewerkes in schwarzer Silhouette, von rotem Himmel bestrahlt. Dann ein Zimmer ganz in weiss, auf dessen Hintergrund die schwarzen Herren sich in steifer Eckigkeit abhoben. Das dritte Bild gab nicht ganz den Eindruck des Hallenmässigen, das letzte war nicht einheitlich und schon zu bunt. Nur durch einen von oben fallenden Lichtkegel beleuchtete die Regie die Spieler, die sie bei Höhepunkten nach ruckartigen Bewegungen mitunter zu lebenden Bildern von starker Kraft des Ausdruckes erstarren liess. [...]

[1919], Halberstadt. Dir.: Dr. Kerb; Moser (Milliardärsohn); Dr. Hellmer (Ingenieur).

82. Dr. K., *Halberstädter Tageblatt*, 4.10.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 8, p. 193.

Diese Aufführung war ein Ereignis für Halberstadt. Zum ersten Mal wurde ein expressionistisches, modernes Drama gegeben, ein Drama mit weitem und unerhörtem Atem, der die Szenenfolgen packt wie mit saugenden Armen. Wir haben in Herrn Dr. Kerb einen Spielleiter, der den Rhythmus des Modernen zu fassen weiss, der das Stück emporreisst aus innerem Zentrum, der es mitlebt und mitfühlt und der seinen Ton hineinjagt in die Aufführung. Schon szenisch war das

Ganze gut. Das Sitzungszimmer in seiner gähnenden Leere war packend, besonders gelungen, zum Teil gewaltig war die Versammlungsszene. Das war strebende, spürsame Kraft, die dem Dramenstil nachging und ihn auch meisterte. Die Massenszenen der Arbeiter gehörten zu dem Heissesten des Abends.

Dieses Stück wirft unsere grossen sozialistischen Probleme auf die Bühne. Es ist der Versuch, den Sozialismus in einer reinsten Form zu packen und ihn von allen Seiten zu beleuchten. [...] Uns ist der Sozialismus die Überwindung der Knechtung des Menschen, das Erwachen der Menschlichkeit, das Auflodern der Seele, die der Kapitalismus und seine Zeit getötet hatte. Der Kampf der Arbeiterklasse ist der Kampf um die Menschheit, dieses Wort Lassalles, das über all unserm Denken steht, das in tausend Variationen wiederkehrt in unsern theoretischen Schriften – dieses Wort ergreift der Dichter. Er schafft eine Fabrik, die sozialisiert ist, ein Unternehmen, in dem der Leiter, der Milliardärsohn auf seine Milliarden verzichtet zugunsten des Werkes, zugunsten der Arbeiter. Es ist eine gleichberechtigte Arbeitsgemeinschaft geschaffen, die entwachsen ist der kapitalistischen Organisation. Aber das, was erhofft war, ist nicht eingetreten, die Arbeiter sind nicht erlöst von der Hast der Arbeit, im Gegenteil, das kapitalistische System hat sie selbst ergriffen und die Sucht nach Erwerb, nach Gewinn, nach Geld peitscht sie vorwärts zu rasender Arbeit. [...]

Der Beifall des Hauses war gross und anhaltend. [...]

[Oct. 1919], Karlsruhe. Dir.: Kienscherf; Baumbach (Milliardärsohn).

83. W. G., *Badische Landeszeitung* (Karlsruhe), 15.10.1919, in *Die Kritik*, (1919), No. 9, p. 226.

[...] Aber obgleich die Probleme, die der Dichter hier abwandelt, nicht neu und überraschend sind, so schien es doch dem grösseren Teil des Publikums gestern abend schwer zu fallen, ein rechtes Verhältnis zu der eigenartigen Bühnendichtung Georg Kaisers zu finden. Man war sich nicht recht klar über den Dichter und seine Absichten. [...] Bei seinem dramatischen Werke kommt es Kaiser einzig und allein auf die Herausarbeitung der Idee an, die er mit aller Intensität zum Ausdruck bringen will. Alles wird in den Dienst dieser Aufgabe gestellt, auch die Gestalten des Stückes, die darum auch nicht anmuten wie Menschen von warmem Blut, sondern die aus einem Zwischenreich zu stammen scheinen, halb fremd, halb seltsam anziehend. Das ist es wohl, was den nichtvorbereiteten Zuschauer ganz unbewusst am seltsamsten berührt, dass er zu diesen Gestalten, die lediglich Träger einer Idee sind, kein inneres Verhältnis finden, dass er nicht mit ihnen hoffen und bangen kann. In

der allzu stark konstruierenden und abstrahierenden Art liegt ohne Zweifel eine Schwäche der Kaiserschen Bühnenwerke, über die auch die glänzende Technik des geborenen Dramatikers nicht hinweghelfen kann. Er bietet uns eine Gehirnarbeit; die Seele wird kaum fühlbar.

Der Spielleiter des Abends, Herr Kienscherf, hatte sich mit sicherem Erfolg bemüht, den abstrakten und aufs Typische eingestellten Charakter des Stückes scharf herauszuarbeiten. Das Symbolische wurde durchweg deutlich; nirgends störte ein Seitensprung ins Realistische, zu dem die Handlung leicht verleiten konnte. Das ganze Drama war durchpulst von dem Schrei nach dem allmächtigen Gas. [...] Den Höhepunkt der Vorstellung bildete die grosse Streikversammlung, die, äusserlich sehr geschickt angeordnet, voll stärkster dramatischer Steigerung war. [...] Das sehr gut besuchte Haus fand sich, wie schon angedeutet, nicht recht in den Geist der Dichtung hinein. Erst am Schluss dankte lebhafterer Beifall für die ausgezeichnete Aufführung.

9.11.1919, Erstaufführung, Schauspielhaus, Munich. Dir.: Rudolf Hoch; sets: Cäsar Kunz; Wilhelm Dieterle (Milliardärsohn); Lothar Müthel and Alexander Granach (Arbeiter); Scharwenka (Ingenieur). In four acts.

84. A. M.-K., *Bayerische Staatszeitung* (Munich), 11.11.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 13, p. 349.

Gas? Kann's zurzeit einen verlockenderen Titel geben? Gas, uns fast so notwendig wie Brot und Kohle und bald ebenso schwer zu erreichen. Drei Buchstaben nur, aber eine Unsumme von Möglichkeiten! Leider ist das Gas Kaisers [...] keines, an dem man sich erwärmen, oder mit dem man gar kochen oder heizen könnte; Kaiser zeigt uns nur, wie es gemacht oder vielmehr nicht gemacht wird, denn es ist ein Streikdrama, also gewiss 'höchst aktuell' und sehr passend für den Vorabend einer Revolutionsfeier. [...] Und es wird sehr viel und schön geredet, nicht etwa so nüchtern und ruhig, wie es die höchst prosaische Sache fordern könnte, sondern in exaltierten kurzen Ausrufen und Schreien, begleitet von stilisierten eckigen Bewegungen, wie auch die von Cäsar Kunz sehr hübsch entworfenen Bühnenbilder nur stilisierte Andeutungen von Bureauräumen und Fabrikhallen zeigen. Der letzte Akt ist eine grosse Rede- oder Schreischlacht; man erblickt nur eine hohe eiserne Treppe in der Kuppel einer Halle, und von dort herunter schreien vier Arbeiter und drei Weiber nacheinander ihre Klagen und Bandreden hinunter an ihre unsichtbaren Genossen. [...]

Die Aufführung hatte alles für diesen symbolischen Kampf zwischen dem harten Realismus unserer Industrie und der idealen Forderung anspruchslos-friedlichen Menschentums getan. Unter der Regie Rudolf Hochs wurde alle verfügbare

Lungenkraft aufgeboten; ich glaube, es wurde da noch nie, seitdem das Schauspielhaus besteht, so viel geschrien wie an diesem Jahrestag der Münchener Revolution bei Kaisers *Gas*. [...] Das gut besetzte Haus verhielt sich dem ersten Akt gegenüber noch etwas abwartend, zeichnete aber den oratorischen letzten Akt durch besonders lebhaften Beifall aus.

85. Wolf, *München-Augsburger Abendzeitung*, 10.11.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 13, p. 349.

Der Erfolg, der Georg Kaisers Drama bei den vorausgegangenen Aufführungen an anderen deutschen Bühnen beschieden war, blieb ihm am Münchner Schauspielhaus treu. [...] .

Die Aufführung [...] wurde den Absichten des Autors durchaus gerecht; sie verdeutlichte und unterstrich, hüllte indessen auch im gegebenen Augenblick geschickt ein, wenn es im Interesse des Dichters lag. Bisher ist im Münchner Schauspielhaus unter Frau Körners Ägide kaum je einmal so stilvoll gespielt worden. Es war eine im besten Sinne gepflegte, nicht auf herausplatzende Einzelleistungen, sondern auf disziplinierteste Ensemblewirkung gestellte Vorstellung. Dem expressionistischen Darstellungstil ordneten sich auch die Träger der kleinsten Rollen, deren jede vollwertig besetzt war, verständnisvoll ein; nirgends wurden impressionistisch-naturalistische Milieuscherzchen gewagt: daran erkannte man die zielbewusste Spielleitung. Die Darsteller haben sich durchgehends das Lob verdient, ihre Persönlichkeit der Idee untergeordnet zu haben [...]

86. anon., *Bayerischer Kurier* (Munich), 10.11.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 14, p. 371.

[...] Georg Kaiser reisst alle möglichen Fragen des modernen Wirtschaftslebens an, die Gewinnbeteiligung der Arbeiter, die Unmöglichkeit einer Rückkehr des Industriearbeiters zum Bauernstand, die Unentbehrlichkeit der geistigen Berufe für die Industrie. Aber bei der Schnelligkeit, mit der im heutigen Wirtschaftsleben Fragen gelöst und Fragenstellungen gewechselt werden, erscheint manches schon nicht mehr ganz aktuell in diesem aktuellen, gerade am Jahrestag der Münchener Revolution (!) in München erstaufgeführten Schauspiel und zudem wirkt – wie der Feldgraue während des Krieges – der Industriearbeiter heute auf der Bühne mattfarbig, denn das Licht des Tages blendet zu grell von draussen in den Bühnenraum hinein. – Der erste Akt mit dem umherschleichenden weissen Grauen [...], dem ahnenden Schreiber [...], der Fabrikexplosion und dem sterbenden Arbeiter [...] ist beste expressionistische

Arbeit von unfehlbarer dramatischer Wirkung, auch der zweite Akt [...] ist noch sehr stark. Dann ein merkliches Nachlassen im dritten Akt, aber die Sitzung der Schwarzen Herren gab ein prächtiges expressionistisches Bühnenbild [...]. Der letzte, jetzt mit dem fünften zusammengezogene Akt enttäuschte mich: Eine Art Rednerbühne einer von (bei der Münchener Aufführung nicht sichtbaren) Arbeitermassen erfüllten Fabrikhalle. Nacheinander stürzen acht Personen von links auf das Podium, reden zu den unsichtbaren, nur durch die Akklamationen zu ahnenden Arbeitern, d.h. meist zum Publikum. Dann eilen sie die Stufen rechts hinab. Die öftere Wiederholung des Vorganges erinnert fatal an die Berg- und Talbahn und schlimmer noch: es muss trotz grossen Aufwandes an Worten, Stimme und Gebärden bei der Deklamation und fern der dramatischen Wirkung bleiben, weil der Gegenspieler fehlt; das Publikum empfindet sich nicht als solchen, sondern sieht lediglich einen Redner vor sich. Versöhnend und echt dichterisch wieder wirkt der symbolisch-visionäre Schluss, in dem die Witwe [...] des Offiziers ihrem Vater den Menschen der Zukunft verheisst. – Ich kann mich nicht erinnern, im Hause der Frau Körner bisher eine so geschlossene wirkliche Ensembleaufführung gesehen zu haben. Jedermann auf seinem Platze und in seiner Linie, alle im Sinne des Dichters starke Symbole. Die neuen Bühnenbilder von Cäsar Kunz verdienen besonderes Lob. Der Versuch, im vierten Akte die Eisenkuppel der Fabrikhalle lediglich durch Projektion auf dem Hintergrund vorzutäuschen, gelang mit guter Wirkung. – Das Publikum ging gespannt mit und spendete nach den ersten starken Akten schwachen, nach den letzten schwachen Akten sehr stark [sic] Beifall. Der Dichter dankte.

87. Hermann Kasack, *Die neue Schaubühne*, 2, No. 2 (Feb. 1920), 45–46.

Die Aufführung von Georg Kaisers *Gas*, das hier zu vier Akten bearbeitet war, machte den Eindruck, als sei man in den Proben nicht recht fertig geworden. War der III. Akt gut, so versagte Hochs Regie vor dem IV. vollkommen: man kann nicht durch Donnermaschinen Volksgemurmel ersetzen, und die Redner von der Tribüne durften sich nicht sogleich und ausschliesslich ans Parkett-Publikum wenden, sondern hätten dieses allmählich und andeutungsweise mit in den Bühnen- und Rede-Kreis hineinzuziehen versuchen sollen. Auch, statt diese Ansprachen zu einer geschlossenen grossen Steigerung zusammenzubinden, liess man Einzelleistungen zu, die ermüdeten, weil jede die Wiederholung der vorangegangenen Kurve bedeutete, und die Schattierung nur der Verschiedenheit der Begabung unterlassen blieb. [...]

88. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 46,

15.11.1919, pp. 705–06.

[...] Die Schauspieler gaben – sicherlich nach Regieweisung des Dichters – sich etwas Marionettenhaftes, und in der Bewegung traten oft jene gewollten Eckigkeiten hervor, wie man sie auf den Bildern der neuen Sezession sieht. Ich verkenne die Absicht nicht, es soll uns fühlbar werden, dass uns nicht irgendeine naturalistisch festgelegte Umwelt aufgebaut werden soll, sondern alles Typische wird zusammengetragen und gewissermassen auf eine Formel reduziert. Die Gestalten haben keinen Namen, sie tragen nur die Bezeichnung ihres Standes; die Mechanisierung der Arbeit hat ihr Vollmenschentum verkümmern lassen. [...] Das Drama fand sehr starken Beifall. [...] Wie auch bereits angedeutet, steckt in dem marionettenhaften symbolische Absicht, dennoch könnte oder müsste in diesen Figuren ein stärkerer Herzschlag fühlbar werden. In fast allen Dramen Gg. Kaisers [...] sind die Gestalten willig, ihr ganzes Sein für die Allgemeinheit hinzugeben und dennoch klingt aus ihren kargen Worten so wenig der Puls eines starken Gefühls. Hier liegen fraglos die Grenzen dieser Kunst. Hochs Regie und Cäsar Kunz's expressionistiche Bühnenbilder trafen wohl völlig mit den Absichten des Dichters überein. Die typisierenden Rollen machen dem Schauspieler eine individuelle Färbung unmöglich. Nur im Worte, um nicht zu sagen in der Deklamation geben sie Möglichkeiten der Charakterisierung, die besonders von Dieterle, Gerhard und Scharwenka genützt werden konnten. In dieser Stilisierung liegt immerhin Verarmung der darstellerischen Mittel.

[*Dec. 1919*], *Deutsches Nationaltheater, Weimar. Dir.: Ernst Hardt; Karl Schreiner (Milliardärsohn). In four acts.*

89. B. S., *Thüringer Tageszeitung*, 22.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 1, pp. 18–19.

[...] Die schemenhaften Figuren wurden durch vorzügliches Spiel der einzelnen Schauspieler ein gut Teil lebenswärmer. Aber trotzdem blieb doch der Gesamteindruck ein kühler, unpersönlicher. Der Offizier ist eine so echte Kinofigur, dass sie durch kein Schauspielertalent aus dieser Sphäre hinausgehoben werden kann.

[...] Der V. Akt war bis auf die letzte Szene gestrichen. [...] Der Milliardärsohn erscheint gleich zu Anfang des Aktes verwundet! [...] Lieber wäre es uns gewesen, wenn der Dichter sich veranlasst gesehen hätte, am Schluss die Tochter nicht mehr auftreten zu lassen. Es würden dadurch manche Unnatürlichkeiten wegfallen: ihr unmotiviertes Auftreten, die Unmöglichkeit, dass der Milliardärsohn nichts mehr vom Tode seines Schwiegersohnes

weiss, dass die Tochter ihm erklären muss: Mein Mann lebt nicht mehr, und die unglaubwürdige Verheissung: Ich werde den 'Menschen' gebären! [...]

Der weisse Herr des Herrn Max Brock war nicht einheitlich. Es ging von ihm keine suggestive Wirkung aus. Man wusste nicht recht, ob man es mit einem Gespenst oder einem Menschen zu tun hatte. Das Tänzelnde passt nicht zu dem sonst schleppenden Tempo in der Darstellung. Wir empfanden es auch störend, dass der weisse Schrecken so elegant im grauen Zylinder, mit Stock und Glacéhandschuhen erscheint, die er übertrieben sorgfältig auf den Tisch legt. Die ganze Figur ist nicht glücklich. [...]

90. Leonhard Schrickel, *Weimarsche Landeszeitung Deutschland*, 22.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 1, p. 19.

[...] Die Spielleitung von Ernst Hardt hatte gleichfalls ihre Verdienste. Dass die Explosion ob der Unzulänglichkeit der technischen Mittel verpuffte und über einen mässigen Theaterdonner nicht hinauskam, bei dem vor Schreck die zwei oder drei Fabrikschlote militärisch stramm umfielen und einige Kulissen gewissenhaft wackelten, während das unmittelbar im Explosionsbereich liegende Schreibzimmer in friedlicher, jeden mit den Gewohnheiten von Gas- und Minenexplosionen vertrauten Feldgrauen heftig erstaunender Beschaulichkeit dem Spektakel beiwohnte, ist bedauerlich, aber in Hinsicht des Stückes und seines Stils unerheblich. Dagegen wirkte es allzu gemacht und ein bisschen kitschig, dass alle Darsteller, die in den beiden ersten Akten die Aufgabe hatten, umzufallen, die Schreibtische dazu benutzten und die Rückenlage bevorzugten. [...]

[Dec. 1919], Schauspielhaus, Graz. Dir.: Grevenberg; Hofbauer (Milliardärsohn); Orell (Ingenieur).

91. Dr. Bruno Ertler, *Neues Grazer Abendblatt*, 29.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 3, pp. 52–53.

Wo beginnen?

Die Zuschauer sassen ein bisschen ratlos da. Beleidigte *Comtess-Guckerl*-Gefühle und eine dumpfe Ahnung, dass Schnitzlers *Liebelei* doch noch nicht den Gipfelpunkt des 'Literarischen' darstelle, legten sich hemmend auf die zum Beifalle bereiten Hände. Man suchte krampfhaft nach der Formel, in der man allen Fragen gegenüber mit dem Schein des Verstehens gewappnet wäre, und sagte schliesslich mit hochgezogenen Brauen und leichter Seitenneigung des Denkerhauptes: 'Es ist sehr interessant – –'

Und dann kamen die verschiedenen 'Aber —'
Meist hiess es 'Unklar'. Und das stimmt am wenigsten. Selten ist ein Stück so klar und eindringlich, wie dieses. Nur die Formen dieser Klarheit sind hierzulande ungewohnt. Und weil man gleich von Anfang kühne Verkürzungen, ein Zusammenballen ganzer Begriffskomplexe in einzige Worte und Sätze, eines ungeheuren Geschehens in kurze Szenen und typische Figuren sah, sagte man dann 'Expressionistisch' – und hielt sich mit dieser klugen Äusserung für alle Gedankenlangsamkeit entschuldigt, mit der man sonst den Bühnenentwicklungen entgegenkommender Dichter zu folgen gewohnt ist. Was würde man dann sagen, wenn wir hier einmal die wirklichen 'Programm-Expressionisten', die Herrn Barlach, Kokoschka usw., zu sehen kriegten (was ich mir übrigens durchaus nicht wünsche)?

Der Dichter der *Bürger von Calais* zeigt sich auch hier vor allem als ausgesprochenes Theatertalent, neigt sogar da und dort stark zu Kinowirkungen und schlägt in der Sprache (übrigens recht selten) die Töne der Modernsten an, wobei er sich wohl bewusst bleibt, dass man auf dem Theater nicht die wilden Worttänze der Lyrik aufführen kann, was viele nie einsehen lernen. Und dieses unbedingt Bühnenmässige hebt den Dramatiker Kaiser so vorteilhaft von den benebelten Schwarmgeistern ab, die alles andere, nur kein Theaterblut haben.

Aber damit wäre es noch nicht getan, hätte Georg Kaiser nicht auch etwas zu sagen. Und viel zu sagen. Ja, er möchte am liebsten alles sagen, was die Menschheit unserer Tage bewegt [...]. Und die Tragik, dass die Menschheit, wie die Arbeiter dieses Stückes, immer wieder vom neuen nach der alten Formel ins Verderben rennt, lässt den Erlöser am Ende an allem Gegenwärtigen verzweifeln und nur in seinem Glauben an den Menschen der kommenden Generation noch Kraft zum Weiterleben finden. –

Freilich: So was hört sich nicht behaglich an, denn schliesslich steckt in jedem – auch wenn er selbst gar nichts dazu beigetragen hat – etwas vom Philisterstolz des braven Famulus Wagner: '– – und wie wir's dann so herrlich weit gebracht!' Auch dass der glänzende Gardeoffizier als Vertreter einer erledigten Kaste erscheint und verschwindet, gefällt so manchem nicht – –. Und deshalb sagt man: 'Interessant – – aber – –' Und sollte fortsetzen: '– – unbehaglich, wie rücksichtslose Wahrheit eben meistens ist.'

Die 'Aber' sind jedoch damit noch nicht erledigt. Man sah Arbeitermassen auf der Bühne, sah drohend erhobene Fäuste und hörte den Schrei der Empörung. Und deshalb aberte man: das Stück ist aufreizend! Freilich. Aber wozu reizt es? Selten ist schärfer die unselige Gedankenlosigkeit der Masse ins grellste Licht gerückt worden wie in diesem vierten Akt. [...]

Deshalb also: Wem die drängenden Fragen unserer Zeit wirklich am Herzen liegen, wem sie mehr sind als eine leere Phrase, der müsste in dieses Stück gehen und hier vom eindringlichsten Forum der Bühne die flammende Absage an die

alte Formel der Massendummheit, die immer wieder ins Verderben reisst, mit allen Sinnen aufnehmen. Mag die Form dieses Stückes vergänglich sein, mögen Einzelheiten nicht bestehen: der Geist der Sache lebt und lebte immer, solange Menschen irrten und suchten. Und was wir hier sehen, ist ein Gleichnis, wie alles Vergängliche. [...]

[Feb. 1920], Erstaufführung, Schauspielhaus, Dresden. Dir.: Berthold Viertel; sets: C. von Mitschke-Collande and Adolf Linnebach; E. Ponto (Schreiber); Mehnert (Milliardärsohn); Friedrich Lindner (Ingenieur). In four acts.

92. Friedrich Kummer, *Dresdner Anzeiger*, 27.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 11, p. 241.

[...] Eine Aufführung voll hoher Intelligenz stützte das Werk. Nur war alles zu gedehnt; die Worte waren förmlich gewalzt, in den Mörser geworfen, zerstampft, zerrieben und zerspalten. Eine Darstellung, die hinter jeder Silbe etwas Verborgenes suchte. Ein expressionistischer Ibsenstil alter Art. Es zeigte sich freilich, dass hinter den Worten nicht allzu viel lag. Das Ohr, der Geist lief hurtiger als das Wort. Man kannte schon den Sinn, indes der Darsteller noch mit Silben rang. Das war der einzige, aber beträchtliche Fehler, den die Aufführung unter Berthold Viertel hatte. [...]

93. Dr. Felix Zimmermann, *Dresdner Nachrichten*, 28.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 11, pp. 241–42.

[...] So ist die Lösung wieder einmal auf die Zukunft verschoben. Auch der kühnste Poet wagt keine wirkliche Antwort auf die dringlichste Frage, wie die Menschheit aus der Sackgasse der Gottentfremdung durch Kultur herauskommen soll. [...] Ein Dichter dürfte und müsste einmal wagen, das Damaskus der Massen, den Gesinnungswechsel aller als vollziehbar oder vollzogen hinzustellen. Das wäre das wahre Vorrecht der Phantasie. Die Wirklichkeit kann ja dann in tausend Jahren nachkommen. Kaiser wird dazu vielleicht noch drei Dramen brauchen. Jetzt hat er wenigstens die Stufe erreicht, dass der Milliardärsohn das Glück, das sein Vater für sich allein wollte, für die Gesamtheit erstrebt. Aber es ist wieder der Traum vom rückwärtigen Paradies, nun in Form der ländlichen Siedelung. Der Phantast ist zu bescheiden. Die Menschheit braucht als stachelnden Traum das künftige Paradies. Aber diese tiefste Wahrheit müssen alle für sich finden; sie ist gar nicht so ungeheuer, dass sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wäre. [...]

[...] dunsterfüllt die riesenhohe Halle mit dem erregt wogenden Arbeiterschwarm [...]. Diese Massenbewältigung ist etwas Neues auf unserer Bühne. Alles Optische und Akustische gelang ausgezeichnet. Aber das Tempo fehlte durchaus. Der verlangsamte Film wird zur Zeitlupe, die zu tief in den dürren Skelettbau des Dramas schauen lässt. Die kalte Mache Kaisers musste künstlich erhitzt werden zum Fieberrausch. Das geschah nicht. [...]

94. Julius Ferdinand Wollf, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 11, p. 242.

[...] Nichts liegt dem Dichter ferner als Naturalismus, Flimmerbild des Wirklichkeitsgeschehens. In Dresden hat man den ganzen fünften Akt, in dem die Regierungsvertreter Sprache des Alltages und impressionistisch sprechen, mit Fug und Nutzen weggelassen. Der steht in diesem Werk als Fremdkörper [...]. Die dramatische Rhythmik Kaisers, die zwangsläufige Bewegung seiner Gestalten, seines Geschehens hat viel vom Kinoreiz, nichts von falschen Perspektiven und vorgetäuschten Realitäten. Doch ihr Wesentliches liegt in der organischen Verwachsung mit dem Stofflichen und Zeitlichen des Geschehens. Lebensgier und ihr Tätigkeitsdrang, Antrieb des Dämons und Widerstand und Hörigkeit der Gepeitschten, dies alles rennt, rollt, rast, atemlos, zermürbend, zermahlend, Beweger und Selbstbewegung in einem. Mag sein, dass in ruhigeren Zeiten geruhsame Untersuchung dies alles als zeitlich allzu gebunden erkennt, wie uns selbst. Dass einer auf Jahre rückblickend den Zauber zu entzaubern vermag – der Rhythmus Kaisers ist der unsre, sein Dämon zeigt die uns allen furchtbar bekannten Züge.

[...] Kaiser geht hier einen Ausweg. Er fühlte offenbar die Unmöglichkeit des Paradieses, den ewigen, tiefen Schmerz der Unvereinlichkeit von Ideal und Wirklichkeit, der Unentrinnbarkeit der Zivilisationsschäden, die nur abzutöten wären, zugleich mit Zivilisation und Kultur. Kaiser geht einen Hoffnungs-Ausweg. Der von allen verlassene Milliardär setzt alles auf 'den neuen Menschen', den seine Tochter gebären wird, die Witwe eines Offiziers, der, befangen im Urteil und Vorurteil seiner Zeit, wegen einer Spielschuld sich getötet hat. Es bleibt dieser geheiligte Embryo ein deus ex machina. Ein bequemes Verfahren. Ein Ausweg... Dennoch packend, spannend, dramatisch aufs Höchste gesteigert, was von unsrer Zeit, dem Leiden unsrer Welt in diesem Werk sich äussert. Mit dem besonderen Rhythmus Kaisers. Mit seiner eigenartigen, zuweilen etwas eklektizistischen, mit sternheimlichen und wedekindlichen Dissonanzen, klingenden Musik. Immer mit seinem Dämon. (In dem wir den Dämon unsrer Zeit wiedererkennen.) [...]

[March 1920], Erstaufführung, Stadttheater, Augsburg. Dir.:

Hermann Merz (also played the Milliardärsohn); Friedrich Geffers (Ingenieur).

95. J. V., *Augsburger Postzeitung*, 16.3.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 14, p. 274.

[...] Wer an Kaisers Schauspiel mit Forderungen herantritt, wie man sie gewöhnlich an ein Bühnenwerk stellt, der wird schwerlich befriedigt sein. Der Dichter wollte auch keineswegs Herkömmliches schreiben, nichts was in den Bahnen altüberlieferter Tradition läuft. Er schuf keine Menschen, sondern Schemen, Allegorien, Abstraktionen [...]
Eigentümlich ist es auch mit der Szenerie bestellt. Eine solche finden wir eigentlich nur im ersten, zweiten und fünften Akt. Im vierten empfinden wir nur andeutungsweise eine Halle, hören Menschen schreien, die wir nur in dunklen Umrissen wahrnehmen, weil die Bühne, wie auch häufig in den anderen Akten, in tiefes Dunkel gehüllt ist, aus dem einzig eine sprechende oder sich bewegende Gestalt aufleuchtet. Der Mensch oder, besser gesagt, die Idee sprechen aus dem leeren Raum zu uns, ohne jegliches Hilfsmittel, und sollen auf diese Weise in reinster Unmittelbarkeit wirken. [...]
Das Stück wurde besonders anfangs sehr vorsichtig aufgenommen.

96. A. W., *Neue Augsburger Zeitung*, 15.3.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 14, p. 274.

[...] Georg Kaiser steht unter den expressionistischen Dramatikern an hervorragender Stelle, sein Schaffen bewegt sich auf der mittleren Linie im Gegensatz zu einer ganz radikalen Strömung der neuen Richtung. Wenn Kaiser aber auch zu den Gemässigten rechnet, so ist er, wie aus dem Schauspiel *Gas* ohne weiteres ersichtlich ist, nichts weniger als zielbewusst, und Inhalt wie Form tragen den vollgültigen Stempel der neuen Richtung. [...]
Dass dieser neue Stil auch neue Anforderungen an den Schauspieler stellt, liegt auf der Hand. Man spielte bisher impressionistisch, zerteilt, ausgestrichelt, differenziert, suchte bis in das letzte Äderchen der Rolle vorzudringen. Der Expressionismus verlangt das Gegenteil, er will nicht Umschreibung, sondern Heraushebung des Wesentlichen, nicht das Detail, sondern das Ganze.
So mühte man sich denn auch am Samstag abend furchtbar ab, der neuen Forderung gerecht zu werden. Es ging ausserordentlich geräuschvoll zu auf der Bühne in dem Bestreben, die innere Kraft der Rollen hervorzukehren. An die Spannkraft des einzelnen war die höchste Forderung gestellt. [...]

Besondere Anerkennung verdient die Inszenierung des Stückes, die Herr Merz mit tiefem Verständnis für das Wesen der Dichtung durchführte. Auch hier war auf jedes Detail verzichtet und nur die allernötigsten Requisiten wurden verwendet. Der neue Stil fand konsequente Durchführung – bis zu den futuristischen Fensterscherben nach der Explosion. Die so geschaffenen Bühnenbilder waren ausnahmslos sehr wirkungsvoll.

Das Publikum stand dem Stücke ziemlich ratlos gegenüber. Es wusste nach den ersten Akten nicht, ob schweigen oder klatschen. Erst am Ende des Stückes wagte sich stärkerer Beifall hervor, der aber wohl nur den Darstellern galt.

[1920], *Deutsches Volkstheater, Vienna. Dir.: Alfred Bernau; Klitsch (Milliardärsohn); Evert (Ingenieur).*

97. Alfred Polgar, *Die Weltbühne*, 16, No. 52 (23.12.1920), 736–37.

[...] Die paradiesische Welt, wie sie der Dichter träumt, sieht ein wenig bilderbuchschön aus. Jericho-Trompete bläst er besser als Schalmei. [...]

Es ist ein grosser Ausklang: kalt und dekorativ gleich mancher andern Hoch-Geste, die dem Pathos des Spiels aufgesetzt ist. Das Motiv 'Mensch, sei Mensch' hat ja seinen musikalischen Wert, aber es ist, seien wir ehrlich, doch eine recht kitschige Melodie, der reine C-dur-Dreiklang. Wir sind der erhabenen Anrufe (wie der grossen Abstrakta) furchtbar müde. Sie riechen nach Chloroform, und es wird uns übel, wenn man uns mit ihnen übers Hirn wischt. Sonderbar, wie Vieles in der (bekanntlich: geballten) Diktion Kaisers nur kristallisierte Phrase, wie oft die Knappheit blanke Protzerei eines Redseligen, und wie Vieles wiederum ganz künstlich gedehnt scheint. Der dritte Akt (die Sitzung) liesse sich zur Gänze streichen, ohne dass im geistigen oder mechanischen Gefüge des Dramas der kleinste Riss klaffte. Dessenungeachtet ist *Gas* das Werk eines Dichters, der von der Verstrickung der Erdgeborenen ins Menschliche und Sachliche seine Vision hat, Welten, wenn auch nicht umzureissen, so doch zu umreissen versteht, und das Stück Garn aus dem Knäuel von Menschen und Dingen, das ihm zwischen die Finger kommt, kunstvoll zu verweben weiss.

Der Aufführung im wiener Deutschen Volkstheater (Regie: Direktor Bernau) glückte Eindruck des Überdimensionierten. Menschen und Kulisse gerieten so wirklich-unwirklich, wie es der Stil des Werkes erfordert. Herr Klitsch spielt den Milliardärsohn. Er ist schön intensiv, aber nur und immer intensiv. Im Buch hat die Figur nicht nur diesen einen Ton, sondern mancherlei Zwischen- und Übertöne, sogar ein Tönchen von Humor. Mit der Posaune ganz alleine macht man solche

Sachen nicht.

7.9.1928, Schillertheater, Berlin. Dir.: Leopold Jessner; sets: Emil Pirchan; Walter Franck (Milliardärsohn); Lothar Müthel (Ingenieur); Alexander Granach (Schreiber); Elsa Wagner (Mutter); Hans Leibelt (Regierungsvertreter); Albert Florath (Der weisse Herr); Veit Harlan (Arbeiter mit Gasmaske).

98. H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 274–76.

Georg Kaiser wird fünfzig Jahre alt. Die Anregungen, die die verschwenderische Zahl seiner Theaterstücke in die Zeit getragen hat, scheinen einer noch umfassenderen Spanne anzugehören. Es gibt kaum ein Thema, das er nicht angerührt, kaum eine Schauspielform, die er nicht ausprobiert, kaum einen Stil, den er nicht versucht hätte. In einer Epoche, als das deutsche Theater stofflich verarmte und formal verwilderte, hat Georg Kaiser die Bühne an neue geistige Auseinandersetzungen und neue stilistische Probleme gewöhnt.

Georg Kaiser hat Themen und Stilarten so früh und so schnell vorausgenommen, dass sie – in seinen ersten Stücken – schon veraltet erscheinen, bevor sie sich in der langsamen Entwicklung des Lebens, in der zäheren Gewohnheit der Literatur auswirken und durchsetzen konnten. Georg Kaiser überholte die Wirklichkeit durch den Stil. Die Sekundenschnelligkeit seines Blicks, die Überempfindlichkeit seines Gehörs (für kommende Probleme) liessen ihn den Ausdruck und die Form fast schneller als den Inhalt haben. Wenn man heute, zehn Jahre nach der Uraufführung, das Schauspiel *Gas* wiedersieht, so erkennt man, dass der Stil rissig geworden ist, obwohl das Theater sich die inhaltliche Problematik des Stückes erst langsam zu erobern bemüht.

Georg Kaiser ist den umgekehrten Weg gegangen, den heute Drama und Bühne zu gehen sich anschicken. Wenn heute das Theater sich nicht mehr den Vorgängen verschliesst, die unsere Zeit in der Politik, in der Justiz, in der Wirtschaft bestimmen, so sind das Anfänge, Versuche auf lange Sicht. Georg Kaiser ist der *Dramatiker auf kürzeste Sicht*. Ihm verflüchtigte sich ein Thema endgültig zum Stil, bevor es in der sozialen und geistigen Welt durchgekämpft war. Er bereitete nicht vor, er machte keine Stellungen sturmreif. Er machte Minutenrevolten, Sekundenoffensiven, Augenblicksangriffe.

In *Gas* dichtet Georg Kaiser den Kampf zwischen Mensch und Maschine, zwischen Natur und Technik. Aber er eilt über alle Widerstände hinweg sofort bis ans Ende. Er läuft so schnell, dass er künstliche Widerstände einschalten muss, um nicht *zu* schnell das Ziel zu erreichen. Er übertreibt. Technik, Industrie, Maschine, chemische Erfindungen genügen ihm nicht. Er gibt nicht das gigantische Wunder der

wirklichen technischen und chemischen Möglichkeiten. Er überdichtet die Ingenieure und Chemiker und kommt so, er, der knappe, trainierte, schlanke Geist, in die Nähe des *Metropolis*-Films. Er überspringt das geistige Problem und gibt Fabrik und Siedlung, Arbeiter und Bauer in einer Antithese, die weder der sozialen noch der geistigen Wirklichkeit standhält. Ein erstaunlicher Widerspruch: Kaisers Tempo wirkt ebenso wagnerisch sakral wie Fritz Langs pathetische Feierlichkeit.

Leopold Jessner hat dem Stück Schärfe, Rückhalt und Akzente bewahrt. Die erste Szene bereitet meisterhaft die Explosion vor. Die Arbeiterversammlung ist genau und einprägsam gegliedert. Die Schauspieler sind richtig eingesetzt. [...].

99. Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 8.9.1928.

[...] Das Stück ist merkwürdig lebendig geblieben – in einer spezifisch Kaiserschen Lebendigkeit. Wer die Art dieses Autors kennen lernen will, sehe sich dies Drama an, das immer noch eines seiner besten ist, weil es am reinsten aus seiner Welt wächst. Kein Versuch zur Menschengestaltung, der bei Kaisers Substanzlosigkeit immer negativ ausgehen muss, kein ehrgeiziges Entgleisen in dichterische Regionen, in denen er nichts zu suchen hat: dafür aber eine reinliche sauber exakte Diskussion von Lebensproblemen – abstrakt gefasst, abstrakt erledigt. Eine menschliche Zeitsituation wird auf ihre knappste Formel gebracht, aus der Formel wird der knappste Ansatz zu einer mathematisch dramatischen Entwicklung abgeleitet – dann folgt alles weitere notwendig, klar, eindeutig aus dieser Entwicklung. Es gibt keine Menschen, es gibt keine Schicksale: Eine Idee wird an Figuranten ihrer Betrachtungsmöglichkeiten abgewandelt. Man behält nichts in den Händen als eben diese formelhafte Abwandlung: da diese sauber und reinlich vollzogen wird, sagt man am Ende unbeteiligt und kühl bis ans Herz hinan: Wieso nicht? Man wäre froh, wenn die andern Autoren heute nur den zehnten Teil von der leidenschaftlichen Intelligenz und dem Handwerksehrgeiz Kaisers hätten.

[...] Das Ziel ist diesmal der Mensch – insofern erweist sich das Drama als Produkt der Jahre um 1918. [...]

Ein isolierter Mensch schrieb dies Drama, eine, der eine witternde Erkenntnis der Gegenwart hat, aber eigentlich ausserhalb ihrer lebendigen Bezirke steht. Kaiser hat den alten biblischen Fluch gegen die Arbeit erkannt – er kann ihn nicht gestalten, aber sehr konzentriert diskutieren. Seine Töne werden falsch, sobald er ans gelebte Leben zu rühren sucht – sobald er nur Betrachtungsweisen gibt, interessiert er und man geht mit. Er weiss keinen Weg und keine Antwort. Die Fragen aber, die er formuliert, sind so aktuell, dass man sich für zwei Stunden dieses Theater der Intelligenz gern gefallen lässt. Es gibt dem Hörer

ironischerweise gerade menschlich nichts: es interessiert intellektuell und bringt Probleme zum Bewusstsein, was man auch nicht verachten soll.

Die Aufführung unter Herrn Jessners Regie war erheblich naturalistischer als damals die des Doktor Legband am Bülowplatz. Der kam mit Expressionismus und Stil; Herr Jessner hält sich mehr an die neue Sachlichkeit. Manchmal ein bisschen zu viel: der erste Akt mit dem phantastischen 'weissen Herrn' wirkte in der expressionistischen Unwirklichkeit der Volksbühne weit stärker als hier mit dem behaglich diesseitigen alten graubärtigen Arbeiter, in den sich das Gespenst verwandelt hatte. Dies Stück ist unwirklich, fast geistig – da verträgt es schon ein bisschen mehr Unwirklichkeit, als Herr Florath zu geben hat.

[...] Die Arbeiterchöre des vierten Aktes waren vortrefflich gedrillt und gesteigert: Der letzte Akt verblasste und versank, wie seinerzeit bei der Erstaufführung.

Der Erfolg stieg langsam an; am Schluss wurden Jessner und die Schauspieler immer wieder gerufen.

100. R. Nbg., *12 Uhr Blatt* (Berlin), 8.9.1928, incomplete.

Im Gegensatz zu andern Werken Georg Kaisers hat Gas [...] nicht mehr die sprengende Wirkung der damaligen Zeit. Die Form des Dramas stimmt heute noch, die Sprache ist nicht unaktuell geworden, aber die Problemstellung überholt und schon beinahe nicht mehr zutreffend. Dieser Milliardärsohn [...], der sich vom Gas abwendet und den Siedelungen zu, hat nicht mehr die Existenzberechtigung der ersten Nachkriegsjahre, weil der Tageskampf schon über diese Fragen hinweggegangen und andere stellt. Das grosse Gaswerk, das den Gewinn unter die Arbeiter verteilt, die Explosion, der Streik der Arbeiter, die Siedlungspläne, die Ansprache des Ingenieurs, der Neuaufbau der Gaswerke, all das geht nicht zueinander, verflattert etwas, weil die einzelnen Vorgänge – man erkennt das heute klar – den Gesamtkomplex auseinanderdrängen, aber nicht umfassen.

[...] Es ist eine ausserordentlich knappe, klare, kalte Inszenierung, die wirklich in jeder Szene rettet, was hier noch zu retten ist. Ohne Überschwang, ohne Pathos werden die fünf Akte heruntergerast in einem Tempo, das sie allein noch erträglich macht. Die grosse Arbeiterszene ist kühl und nüchtern gehalten und gerade deshalb sind die Ausbrüche um so stärker, haftender. [...] In den Streikszenen ganz ausgezeichnet Elsa Wagner, Maria Koppenhöfer und gleich zu Beginn, als der Arbeiter mit der Gasmaske Veit Harlan mit einem Schrei, der nicht zu Ende ging, der sich qualvoll steigerte und einhämmerte in das Bewusstsein der Zuhörer, ein Schrei des Menschen, der im Todeskampf noch taktmässig dahinmarschiere [sic], ein Schrei gegen alle Gaskriege.

101. Ernst Degner, *Vorwärts* (Berlin), 8.9.1928.

Zwei Berliner Bühnen führen jetzt Georg Kaiser auf. Jessner verfolgt bei seiner Inszenierung im Schillertheater ein anderes System als die Kammerspiele. Dort lässt Forster-Larrinaga nur die Wortgewalt wirken. Da Kaiser die Bühne sicher beherrscht, entsteht dadurch die grosse Theaterspannung. Jessner unterstützt das Wort durch grandiose Bühnenbilder, durch Aufmarsch und Aufschrei von Massen. Der Aufwand ist erheblich, die Wirkung spärlich. Grosse Ursachen, kleine Wirkung. In *Gas* schwelen Gedankengänge und Probleme des Sozialismus. [...] Die Leidenschaften, die gegeneinander spielen, illustriert schon allein die Wucht der Kaiserschen Sprache. Worte und zerhackte Sätze prallen mit Wucht aufeinander und reissen die Handlung gewaltsam vorwärts.

Das will Jessner mit imposanten Bühnenmitteln unterstreichen. Aber die Effekte schlagen das Wort tot. Sensationen fürs Auge und fürs Ohr knallen von der Bühne ins Parkett. Lichtsignale blitzen auf, Sirenen heulen, wirklichkeitstreu kracht die Explosion, so wirklichkeitstreu, dass der Pulverdunst noch bei Schluss der Vorstellung den Raum erfüllt – Gas im Schillertheater. Jessner hat sich scheinbar für das Bühnenwerk die kindlichen Inszenierungsphantasien des Filmregisseurs Fritz Lang zum Muster genommen, die allenfalls ein Kinopublikum beglücken. Alles bleibt am Äusserlichen haften, die Vehemenz des Schauspiels kommt nicht zum Ausdruck, bei Jessner fehlt der Schwung, das Tempo, das Leben. Dies Schauspiel schreit nach Piscator.

[...] Die Zuschauer, benommen von den pompösen Zurichtungen, rufen Jessner und jubeln ihm zu.

102. A. Ltg., *Berliner Nachtausgabe*, 8.9.1928.

Der Intendant Leopold Jessner setzt seinem Theaterpublikum im Schillertheater nun auch Georg Kaisers *Gas* in fünf Akten, auf knapp eineinhalb Stunden zusammengedrängt, vor. Und es zeigt sich: Ähnlich wie beim Film fallen die literarischen Modeerzeugnisse von vor 10 Jahren dem Lächeln anheim. *Gas*: bekanntlich die Geschichte des Milliardärssohn, der [...] sich auf sein Menschentum besinnt und die uralten Pläne von der Parzellierung grosser Landflächen und Ansiedlung von Arbeitern wieder aktuell werden lässt. [...]

Solche Gedanken dachte man vor fünfzehn Jahren in einem Kaffeehaus und spülte sie mit einem herzhaften Kognak herunter. Solchen Gedanken gab man 1919 – in der Atmosphäre abklingender Revolution – Bühnenraum und borgte sich beispielsweise bei der Premiere in Frankfurt am Main vom roten Marinerat zur Aufführung echte Maschinengewehre. 1928

hat man zu diesen Gedanken keine Beziehung mehr und betrachtet das Schauspiel lediglich mit dem fragenden Interesse: Was macht der Regisseur daraus?

Und Jessner gibt ein flackerndes Bühnenbild mit technischen Details und ingeniöser Phantasie, das andere Spezialisten für Bühnenbilder, die an Ausstellungsräume auf einer technischen Musterschau erinnern, vor Neid erblassen machen könnten. Man erlebt eine recht herzhafte Explosion, sitzt dafür aber auch eine Stunde in einem verdunsteten und verqualmten Raume, man erlebt eine Massenszene, die von Neuköllner Kommunisten auch nicht viel besser vorgeführt werden kann. Und man sieht auch ein Maschinengewehr, das merkwürdigerweise nicht zu tönendem Mitspiel kommt. [...]

103. Franz Leppmann, *B. Z. am Mittag*, 8.9.1928.

[...] Sind die Zeiten, die ihm damals eine besonders bedeutungsvolle Resonanz verliehen, immerhin eine Kleinigkeit glatter und ruhiger geworden, im Tiefsten handelt es sich heute um dasselbe wie damals, das Stück hat die ewige Jugend seines Problems, nein, viel spitzer und brennender noch als damals und je ist heute der Zwiespalt zwischen dem durch die Werkfron verstümmelten, verbogenen, verarmten, betrogenen Berufsarbeiter und dem 'Menschen' schlechthin, dem harmonischen, allseitigen, in seiner Ganzheit heiteren Herren der Schöpfung [...]. Unendlich ist die Not und mit ihr die Sehnsucht seitdem gewachsen. So ist Kaisers Werk womöglich noch beträchtlicher geworden, sehr gross sind seine denkerischen Dimensionen, und sein Herz brennt in einer reinen, von keinen Sentimentalitäten verunreinigten Flamme.

Jessners Regie führt vieles zu eindringlicher Wirkung. Der erste Akt im technischen Arbeitszimmer des Milliardärsohnes, mit wunderlichen Apparaten und Lichtern und Tabellen, bei einfallender Tanzmusik, ist glänzend gesteigert bis zur Explosionskatastrophe, schöpft alles naturalistisch zu Bewältigende rein aus, verzichtet aber leider auf das Jenseitige: den allerersten Anfang, den geräuschlosen Besuch jenes unheimlichen weissen Herrn auf Gummisohlen, aus dem Albert Florath eine bedeutungslose Nebenfigur machte oder machen musste.

[...] Bekanntlich schliesst Kaiser sein Stück [...] mit dem Ausblick auf den neuen, noch ungeborenen Menschen. Dieser Schlussakzent verwischte sich bei Jessner, der noch ein stummes Defilee von Arbeitern zugibt. [...]

104. Franz Servaes, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 8.9.1928, incomplete.

Pausenlose Aufführung. Fünf Akte in weniger als zwei Stunden heruntergespielt. Hohes Lob dafür. [...]

Dieses nun ein Jahrzehnt alte Stück Georg Kaisers wirkt heute schon ein wenig abgeblasst. Das konstruktive Gerippe wird gar zu sichtbar. [...]

Wie jede Bühnendichtung von Kaiser, ist auch dieses Stück mehr ein Gleichnis als lebendige Zeitgestaltung. Jedenfalls, wer irgendwelche aktive Tendenz, nur gar eine sozialistische, dahinter sucht, befindet sich auf dem Holzwege. Eher könnte man von einer Tragikomödie des Individualismus reden. [...]

Überhaupt hat Jessner die Dichtung Kaisers für mein Gefühl zu realistisch, manchmal direkt trivialisierend, angepackt. Was ist aus der Anfangsfigur des 'weissen Herrn', diesem spukhaften Symbol des 'weissen Entsetzens', geworden? Ein biederer, weissbärtiger Arbeiter, der einigen Kohl dahinschwatzt (Albert Florath). Ebenso sind die fünf 'schwarzen Herren', die etwas Uniformiertes, Marionettenhaftes haben müssten, beliebige behaglich-schneidige Fabrikdirektoren, in beliebiger Kleidung, geworden – unter denen der Milliardärsohn, statt sich prägnant von ihnen abzuheben, wie einer ihresgleichen sitzt. [...]

105. Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 8.9.1928.

[...] Auch das Problem, obschon geknüpft an Gegenwart oder denkbare Zukunft utopisch: soll der Arbeiter wiederum ländlich werden [...]? Oder soll er [...] sich nun auch allen Gefahren der Industrie aussetzen [...]? [...] Das ist es ja stets bei Georg Kaiser: ihn reizt das Problem nur insoweit, als es sich theatermässig wirkungsvoll erörtern lässt. Viele Blätter hat er schon beschrieben, aber als ethisch-sozialer Denker, Durchdenker, Zuendedenker, als geistiger Reformer oder gar als Revolutionär ist er selber ein unbeschriebenes Blatt.

Im Herzen ist es ohnehin leer, in seinem Gehirn sind nur die Bühnenzellen entwickelt. Aber das ist denn grossartig: wie er baut. Der vierte Akt [...] das reisst fort. Shakespeares Coriolan ist in die Luft der heutigen Arbeiterwelt versetzt. Nur dass dieser Shakespeare mit dem Gedanken nicht nur spielt, um der grossen Szene willen; dass er, ein ganz entschlossener Aristokrat und Feind der Masse, den in seinen Tagen allerdings nicht sehr grossen Mut hat, sie furchtbar zu verspotten.

Der Schluss ist dann schlechtes Theater oder vielmehr schmalzige und wohlfeile Lyrik. Die Tochter des Menschenfreundes sprüht von einer besseren Zukunft. [...] Alles wird gut sein, zumindest wird *Gas, II. Teil* geschrieben werden können. Entsetzlich banal. Ich möchte vorschlagen, den fünften Akt zu streichen.

Leopold Jessners Regiearbeit in hohen und höchsten Ehren! [...] Jessner [...] hält die grosse Gefahr des falschen Pathos fern. Zwischen den realen Vorgängen und dem Übersinn schafft er das Zwischenreich, in dem wir an Lebensspiegelung in einer erhöhten Form glauben dürfen. Er gestaltet Diskussion. Er lässt keine tote Stelle aufkommen, er und wir mit ihm sind in steter, in jeder Hinsicht pausenloser Bewegung. Den vierten Akt [...] schafft er dem theaterkundigen Verfasser in der reichsten Fülle nach. Zorn der einzelnen, die sturmbewegte Unruhe der Menge finden sich zu einem grossen Oratorium zusammen. Auch im fünften Akt, obschon er sich missen liesse, ist der Aufmarsch der Arbeiter in seiner Stummheit erschütternd; zurück in die Fabrik mit heissem Lebenswillen, mit dumpfem Todeswillen. [...]

Hölle Weg Erde

5.12.1919, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; sets: F. K. Delavilla; Karl Zistig (Spazierer); F. W. Schröder (Strafhausdirektor); L. Sagan (Lili); Hermann Kner (Anwalt).

106. Bernhard Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 6.12.1919, in Rühle, pp. 184–87.

Dreimal stellte Georg Kaiser schon die soziale Frage: *Die Koralle – Gas* – und nun: *Hölle Weg Erde*. Du musst es dreimal fragen! Eine Trilogie – denn war *Gas* der *Koralle* zweiter Teil, so bildet das neueste Spielwerk wohl den dritten. [...]

In *Gas* [...] verkündete [die Tochter] zum Aktschluss fromm: dass sie den neuen Menschen gebären werde... Und seitdem erwarten wir mit Spannung die Frucht dieser Schwangerschaft.

Sie ist nun geboren. Nicht nur als der *eine* Sohn, der als 'Spazierer' aus der Hölle den Weg zur neuen Erde findet, sondern als eine ganze, neue, bekehrbare Menschheit – bekehrbar durch des *Einen* 'tiefste Wahrheit', die nimmermehr 'so ungeheuer ist, dass sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wäre'. Ja – entgegen jenem doch wohl etwas voreiligen Motto – ist die Bekehrungs-Wirkung verblüffend, ungeheuer: *unglaubhaft* in Stoff und Kunst. Dies ist die Hauptschwäche von *Hölle Weg Erde*.

Wie es der Titel ahnen lässt, ist dieser dritte Teil der Trilogie wieder Trilogie. Hölle ist die Welt des Kapitalismus – nicht geahnt als Hölle von den Kapitalisten. [...]

Das war die 'Hölle', und damit das beste. Schlagende Dialektik der Gewalten. Überzeugender Idee-Sieg des Spazierers. Columbus-Entdeckung der kapitalen Zeitsünde. Der Spazierer stellt sich – unwissentlich – dumm vor Anwalt und Hafthausleutnant. Er fragt die im Zwange der Welt Befangenen wie ein Kind und fordert wie ein Narr: das Unpraktische, das Unerhörte, das – Unkapitalistische. Sokratische Frag-Methode – Hebammenkunst zur Herauslockung der Wahrheit. Dann folgt Tat. Spannung auf Kommendes, auf den 'Weg', der nun bereitet ist.

Der 'Weg' aber enttäuscht. Denn der eigentliche Weg liegt in der Theater-Pause *zwischen* Hölle und Weg, während Spazierer seine Strafzeit im Hafthaus büsst. Nicht in den Szenen des Weges, die weniger die Bekehrung, als eigentlich schon die mit wunderbarer Schnelle Halb-Bekehrten und auf kurzen Anruf des Spazierers Voll-Bekehrten vorstellen. Da wissen sich plötzlich alle schuldig [...]. Und nun rasch

Revolution!

[...] In steiniger Ebene, im Graulicht noch, finden sie sich zusammen. [...] Alles kommt zur Einung: 'denn ihr seid die Erde!' Die Sonne bindet im Hochglanz weisser Strahlung alle Einzelwesen zur Totalität. Himmel auf der Erde.

Das ist auf grosses Format hin erdacht, auf mächtiges Dichter-Format. Der Teil 'Erde' forderte Hymnen. Hier müsste Lyrik singen, brausen, dröhnen. Musik aller Orchester der Sprache. Hier, Georg Kaiser, hier Expression mit tausend Zungen! Hier Trilogie der Leidenschaften in Raserei und Ekstase. Sonst bleibt alles Projekt, Programm, Erdachtes, Erspieltes, Gewolltes, Gekonntes. Aber Kaiser fand den Hymnus nicht, seine Kehle blieb trocken. Sie gab die stockenden, gläsernen, unheimlich verschweigenden Wortreihen für die Spannung des Anfangs; sie gab formulierte geballte Sätze; skelettierte die Dialoge zum Eisengerüst der äussersten Gedanken-Tragkraft. Kannte man schon bei Sternheim diesen Stil des Telegramms – Kaiser übertrug ihn vom Einzelsatz, von der Periode auf die Szenen. Das ganze Drama wird in dieser erstaunlichen Ingenieur-Technik zur Präzisionsmaschine symmetrischer Entwicklungen, zum Experimentierapparat für Zeittendenzen, Menschheitsströmungen, Philosophie, Soziologie usw. Ausser von Sternheim ist von keinem wie von Kaiser (wenn auch diesmal die Steigerung versagte) Zucht, Klarheit, Architektur und Theatersymbolik abzulernen. – Sinnfälligkeit der Allegorie. Aber die Seele, die Glut, die den blossen Stimmungsklang überschwebende Poesie – die tönt hier nicht. Auch 'Der dramatische Wille' – so heisst die Dramensammlung, der das Stück als Buch angehört –, der Muss-Wille der echten Dramatiker-Persönlichkeit ist lahm, und sein Mangel lähmt das Leben im Werke. Der Schrei erlischt und die Stille donnert nicht.

Für die kleine Bühne des Neuen Theaters war die Aufgabe gross. Sprech-Chöre der Gefangenen mussten bewältigt werden, Beleuchtungskünste hatten eine geheimnisvolle Atmosphäre zu zaubern, eine reiche Rollenzahl harrte der Erfüllung. Direktor Hellmer suchte als Spielleiter all diesen Anforderungen gerecht zu werden, und er verdient für das, was er mit wenig Mitteln erreichte, durchaus Anerkennung. Mit malerischen Mitteln wurde die Grundstimmung wesentlich getroffen. Entsprechend Kaisers kristallischer, unsinnlicher Härte waren Hintergrund und Einzelrequisit von einem kubistischen Rahmen-Bogen umspannt, der dreimal – je nach Hölle, Weg oder Erde – in seinen Form- und Farbmotiven wechselte. Prinzipiell wird aber der Kubist gegen die dekorativ-schmückende Verwertung der kubistischen Raumgestaltung protestieren müssen: man kann nimmermehr kubistisch einfach 'rahmen' und das 'Bild' real geben, ohne Geist- und Stil-Widersprüche hervorzurufen. Sie wurden im Schlussbild ausgeglichen, für dessen Farbkraft dem Maler Delavilla gedankt sei. [...] Der Beifall blieb nicht ganz ungetrübt.

Die Theatralik Georg Kaisers wird im allgemeinen mehr mit Regie als mit gewohnter Schauspielkunst bewältigt werden müssen. Die Menschen seiner Stücke spenden wenig Lebenssaft für die Adern der Rolle. Es müssen ungewöhnlich begabte Spieler oder völlig hingerissene, gläubige, besessene – Dilettanten sein, um hier stark wirken zu können. Das tönt wohl Vielen kurios. Aber nur Ausbruch und Ekstase – stärkstes Talent oder selbstvergessenes (wenn auch dilettantisches) Durchleben – machen diese Typen seelisch, und damit für den Zuschauer wirklich miterlebbar. Hier harrt die Aufgabe einer expressionistischen Schauspielkunst, die den Georg Kaiser an ihm selbst überwände.

107. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 22 (1919–20), 475–76.

[...] Dieser gewiegte Theatraliker [Kaiser] leistet es sich, die übliche Sentimentalität krass zu verschmähen. [...] Alle Wärme, Weichheit, alles Gefühl, alle Seele muss er dem Schauspieler überlassen. Doch schafft er ihm das Gerüst, die Form, das Skelett, zu dem der Darsteller Fleisch und Blut und Nerv zu fügen hat. *Hölle Weg Erde* ist wieder meisterhaft gebaut – konstruiert. Kaiser nimmt eine Zeittendenz, gibt ihren Bejahern und Widersachern die politische Dialektik, wandelt sie nach allen Flexionen ab. [...] Die Schuldbekenner aller Stände machen sich auf den Weg. Aber die Bekehrung ist nicht glaubhaft. Sie bleibt Hypothese, wird Behauptung. Wir sehen keine seelische Entwicklung dieser Menschen. Urplötzlich sind Sträfling, Leutnant, Anwalt, Juwelier und Modedame mit unsichtbarem Büsserhemd umkleidet. Erst das Wie der Bekehrung zeigte uns den 'Weg' – aber die schlechthin behauptete Tatsache, dass alle Menschen Brüder werden, wo des Spazierers trauter Flügel weile, wirkt utopisch, programmatisch. Ergäbe doch die Zusammenfindung aller Bekehrten auf der 'Erde', – hier alle einig in einem Geist der Liebe – ergäbe doch diese Weltenbrüderschaft einen Hymnus, einen Choral der höchsten Worte: dann rechtfertigte eine Dichtertat die Vision glücklicherer Zukunft. Aber die mangelnde Lyrik an dringlichster Stelle ist hier Beweis, dass die 'Vision' eben nur Programm war. Nichts Seherisches, sondern Erfundenes. Wo ist die Sprachkunst der *Bürger von Calais*, wo die des *Korallen*-Schlusses geblieben? [...] Denn dieses ist Können – nicht eigentlich Kunst.

108. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 20, No. 26 (20.12.1919), 295–96.

Eine begeisterte Anhängerschaft Georg Kaisers und seiner Kunst klatschte Beifall, ein paar Zischer gaben ihrem

Unwillen Ausdruck, die Mehrzahl der Hörer aber schwieg und schüttelte den Kopf, als man des Dichters neuestes Stück in drei Teilen *Hölle Weg Erde* aus der Taufe hob. Welche von den drei Gruppen das Richtige getroffen hat, ist schwer zu sagen, denn Kaiser geheimnisst, obwohl der Vorwurf, eine Erlösung der Menschheit von innen heraus anzubahnen, durchaus zeitgemäss ist und sich zugleich auch folgerichtig seinen übrigen Werken angliedert, in die Ausführung soviel Absonderliches, soviel dunkel Symbolisches, soviel Unverständliches und sprachlich Eigenwilliges hinein, dass man nur schwer diesem modernen Heilsucher mit dem bezeichnenden Namen 'Spazierer' auf seinem Erlösungsweg von der Hölle der Menschheit, in der sie durch den Kapitalismus, durch Egoismus, Strebertum und mangelnde Nächstenliebe befangen ist, bis zur neuen, von allen Schlacken einer falschen Moral gereinigten Erde folgen kann. In zwölf kaleidoskopartig aneinander gereihte Bilder, die in ihrer steten Gleichmässigkeit und Eintönigkeit ermüdend wirken, zerflattert die an sich gute ethische Idee; marionettenartig, mit stereotypen, eckigen Bewegungen sehen wir die Handelnden auf der Bühne, abgerissene Fragen und Antworten wechseln mit ekstatischen Gefühlsausbrüchen, neben alltäglichen, zu vielen Malen wiederholten Wendungen stehen Satz- und Wortverdrehungen, die an die Auswüchse des Expressionismus erinnern. Es ist vielleicht Sache des Temperaments oder des Gefühls oder besser der Stellung, die man überhaupt zu der Kunst Kaisers einnimmt, so oder so zu urteilen. Die Ehrlichkeit aber gebietet es, gegen eine derartige bühnenmässige Ausführung einer gewiss tiefen und der gärenden und nach Verinnerlichung des Menschen ringenden Zeit zweifellos entsprechenden Idee Front zu machen. Auf diese geheimnisvoll-orakelnde Art, auf diese Weise, aus einem absonderlichen Einzelfall, dem Selbstmord eines Unglücklichen, die Schuld 'Aller', der gesamten Menschheit, zu konstruieren und dann, darauf aufbauend, wirklich gangbare Wege zu einer neuen Menschheitsgemeinschaft aufzuzeigen, schient mir kaum möglich zu sein. Auch wird der Sache des Expressionismus und dem guten und berechtigten Kern, den er in sich birgt, mit einer derart unruhigen und mit allen bisher bestehenden Bühnengesetzen in radikalster Schroffheit brechenden Kunstübung keineswegs gedient. Die Aufführung, die vom Direktor Hellmer mit aller Umsicht geleitet wurde, hatte sich der Wesensart des Stückes restlos angepasst. Kubismus und Futurismus feierten wahre Triumphe in den Bühnenbildern von F. K. Delavilla, man arbeitete teils mit Halbdunkel, teils mit magischen und das Symbolische der Vorgänge andeutenden Lichtwirkungen, kurz, es war alles getan, um den Eindruck einer revolutionierenden Bühnenkunst voll zu machen. Auch die Darsteller [...] blieben dem Dichter und seinen Absichten nichts schuldig. [...] Und doch und trotz allem: die Kunst Georg Kaisers lässt diesmal kalt bis ins Herz hinein. Immer wieder spürt man kühle Berechnung und eine raffinierte und bis zur Virtuosität gesteigerte Technik, wo man Wärme und Tiefe der

Empfindung ersehnte, immer wieder wird man durch gesuchte äussere Effekte abgestossen, immer wieder bleibt man letzten Endes im Innern leer und unbefriedigt.

109. Josef Meier, *Berliner Börsen-Courier*, No. 575, p. 5.

Unheimlich lastende Stille im Zuschauerraum. Ist es Andacht, Ergriffenheit? Dann sind mir alle Schauer vor dem Erhabenen abhanden gekommen. Ich fühle nur die Schwingungen einer verwirrenden Melodie, Worte sausen umher wie Eisensplitter, Ursprung und Ziel ganz in rätselvolle Verborgenheit gehüllt. Und nur das eine tritt klar ins Bewusstsein: Georg Kaiser führt auf diesem Weg – *Hölle Weg Erde* – den Expressionismus in eine Sackgasse. Rhythmus und Klang allein, ohne die geringste Spur von Ideenklarheit – von dramatischer Gestaltungsmöglichkeit ganz abgesehen – können kein lebendiges Gebilde ergeben, und was im Anfang, in den *Bürgern von Calais*, als verheissende Kraft und Eigenart sich offenbaren wollte, muss heute, nach dieser neusten, in ihrem geistigen Gehalt schier unergründlichen Dichtung als unerträgliche Manier, mag sie bewusst oder unbewusst sein, abgelehnt werden: vom Standpunkt jeder ehrlichen Bekennerschaft für eine Kunst, die Werte statt sinnloses Wortgeklüngel schaffen will. Denn was Kaiser sich im geheimnisvollen Telegrammstil seiner Satzgefüge diesmal leistet, ist einfach undurchdringbar.

Was will es heissen, dass sich tropfenweise eine gewisse Basis für die Absichten des Dichters herauskrystallisieren lässt? Dass man sogar auf der einfachsten Linie den grossen revolutionären Antrieb der Dichtung demonstrieren kann? Kampf gegen die Selbstsucht des Kapitalismus und Aufruf zur neuen Menschheit, zur Wanderung über die Brücke nach der neuen, reinen Erde. So wohl muss es nach den wenigen Augenblicken scheinen, in denen ein Licht in die Finsternis leuchtet, und die Marionetten auf der Bühne menschliche Gesten gewinnen. [...]

Es könnte seelische Wirkung ausgehen von diesem Sammelruf der schuldlos Schuldigen, wenn es ein Ruf wäre von klarer Gedankenprägung; von diesem Emporschreiten des feierlichen Menschenzuges, wenn es eben wirklich [sic] Menschen und nicht leblose Automaten, die der Dichter auf die Bühne stellte. Die endlosen Wiederholungen von Wort- und Satzgebilden machen deren Inhalt nicht klarer. Es ist rein eine gewisse Sicherheit des Gefühls mit einiger Kombinationsgabe, die den Faden zwischen den einzelnen Bildern spinnen lässt. Dazwischen immer wieder Momente, die den Hang und Drang Kaisers zur Groteske unabweisbar verraten und durch das Dunkel hindurchschimmernde Stimmungsgewebe zerreissen.

Für Regie und Darsteller eine bitter schwere Aufgabe! Direktor Hellmer löste sie in dem künstlerisch-einwandfreien Bestreben, die Grundmelodie der Dichtung aufzufangen, aus

Geheimnissen mit magischen Effekten Stimmungen zu schürfen. Der Bühnenrahmen in einem kubistischen Phantasieentwurf Delavillas. [...] Ehrlichkeit erfordert, zu konstatieren, dass zum Schluss ein Teil des Publikums Beifallsbezeugungen spendete, in die gemässigte Proteste hineintönen.

110. Max Geisenheyner, *Das Mittagsblatt* (Frankfurt/M.), 6.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 441.

Es wird Schindluder getrieben: mit Nerven, Theaterkulissen und Menschheitsproblemen. Georg Kaiser heizt alle Vierteljahre seine dramatische Höllenmaschine, kalkuliert ihre Uhr blitzgenau aus, und lässt sie in abgezirkelter Kurve über die Bretter rollen, bis schliesslich die dünne Wandung platzt und ein wahrer Schwefelregen von Menschheitsbeglückung zischend und knallend hernieder fällt. Wenn dabei doch einmal sein grosses Tintenfass mit in Stücke ginge. Seine Freunde sagen: Sehr fleissig, talentiert, brillanter Techniker. Gewiss. Möchte er doch lieber schlechtere Akte bauen – jede kleinere, aber reinere Quelle künstlerischen Könnens ist wertvoller, als diese geistreich regulierte Fontäne, die in allen Regenbogenfarben schillert –. Ach – und es ist entsetzlich, vom Geist erwürgt zu werden? Von dem literarischen Geist, dessen dünne Waden auf zu vieles Sitzen schliessen lassen, der der Anmassung voll, weil er die Scham des Blutes nicht hat, der wie ein habgieriger Nimmersatt über alles herfällt, was die Welt bewegt. Aus Dingen, um die Ehrfürchtige ihr Leben lang ringen, baut er seine dramatische [sic] Häuslein mit kubistischem Fachwerk. Davor sitzt die Aktualität und hält offne Tafel. (Jedes Gericht, ob sozial, ethisch oder metaphysisch, kann sofort aufgetragen werden.)

Gewiss: Aus der Gegenwart können dem Dichter die heissesten Gesichte kommen, an der sogenannten Aktualität kann sich sein Innerstes entzünden, aber wehe ihm, wenn er nicht die Demut des Ringenden hat, wenn er den Kampf mit der Materie nicht kennt, damit sie ihm Blut gebe für sein Werk, wenn er die Flamme einer grossen Idee emporschiessen lässt, nur um seine Theaterwelt bengalisch zu erleuchten. So einer aber ist Kaiser. Woher der instinktive Widerwille so vieler kultivierter Menschen gegen diesen Erdenbeglücker? Es fehlt ihnen der Glaube an seine innerste Berufung und diesen Glauben, die Dämmerung eines solchen Glaubens hat auch in *Hölle Weg Erde* trotz aller Dynamik, trotz aller Schreie, Pausen, Verkehrungen und Bekehrungen nicht erweckt werden können. Eine Fülle von Bildern ersteht. In der Mechanik des äusseren Geschehens spielt Marionettenhaftes, ein romantisch ethisches Wachsfigurenkabinett wird in Bewegung gesetzt und die puppenhafte Hast und Einförmigkeit inneren und äusseren Lebens legt sich lähmend aufs Gehirn. [...]

In dem Schrei des Trägers der Idee: 'Ein Mensch ist tot – ein anderer schaukelt Perlenvorhänge in den Ohren' bot das Drama seine Wurzel, aber es wächst kein Lebensbaum mit reifen Früchten der Erkenntnis daraus empor, sondern ein künstlicher, grell bunter Theaterbaum, der um so unerfeulicher [sic] wird, je höher er sich reckt und um so mehr er beschatten will.

Bliebe das Handwerksmässige anzuerkennen. Es ist so gut und so gekonnt, dass es ein Jammer ist. Alles wächst und strebt symmetrisch zur Höhe, kein Pfeiler zuviel, kein Bogen zu hoch gespannt, gothisch in der Anlage und doch fern aller Gothik. [...]

Die Aufführung unter Direktor Hellmers Leitung war aufs trefflichste vorbereitet. Heisses Bemühen war daran gewandt. [...] Alle [Schauspieler] waren trefflich eingestellt und zeugten von der eminenten künstlerischen Arbeit, die hier von Regie und Ensemble geleistet worden ist.

Das Publikum verhielt sich im grossen und ganzen ablehnend. Am Schluss gab es einen mässigen Beifall. [...]

111. Fred Hildenbrandt, *Frankfurter Nachrichten*, 6.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 441.

[...] Von Gehirn zu Gehirn laufen Fäden. Störungslos. Von Gefühl zu Gefühl keine. Wo erfasst einer der Vielen, die über den Verfasser reden und schreiben, sein Innerstes, sein Gefühl? Rings um ihn nur begeisterte Essays von Dramaturgen, Regisseuren, Kritikern über die wundervolle Technik seiner Dramen, die Prägnanz seiner Szenen, den Aufbau von Glied zu Glied. [...]

Arbeit des Intellekts.

So bei Georg Kaiser. Immer erschlägt der Artist den Dichter. Hinter der Rampe bleibt alles stehen und lebt dort sein blendendes, aber kaltes Dasein. Helle Freude für den Theoretiker des Theaters. Helle Freude für den Regisseur, der wühlen kann in Möglichkeiten. Helle Freude für den Schauspieler, der Pathos und Gesten in seltenem Ausmasse findet.

Vielen aber (unsereinem) nur unbeschränkte Anerkennung des Verstandes für soviel Thaterkönnertum [sic] wachruft. Mehr nicht. Es scheint jedoch sehr, dass wir nach dem Maschinenleben dieser letzten Jahre nunmehr anderes nötig hätten, als aus Geistesmaschinen gelieferte Serien von Thaterware [sic].

Wie etwa dieses Stück: *Hölle Weg Erde*.

Dem Ganzen gab der Maler F. K. Delavilla Bilder von starken lebendigen Farben und kühnen Linien, die kleine Bühne wuchs unter seiner Hand ins Phantastische.

[...] Die Aufnahme des Stückes war sehr kalt und ablehnend. [...]

112. H. H. B., *Frankfurter Volkszeitung*, 8.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, pp. 441–42.

[...] So wird das Strafhaus ihm [Spazierer] Sinnbild einer neuen Freiheit. Als er entlassen wird, wird er zum Propheten dieser Erkenntnis. Die Welt hat jetzt Ohren zu hören, denn sie hat inzwischen die Rufe des Egoismus überwunden. (Dass diese zwischen dem ersten und zweiten Teil liegende Gesinnungsänderung der Menschen nicht klarer hervorgehoben und begründet wird, ist mit der stärkste Fehler des Stückes.) [...]

Also auch dieses Drama ist Prophetie. Eine Verkündigung des ethischen Sozialismus. Ein Aufzeigen des Idealbildes jener Zeit, die so ferne noch dämmert, da die Wandlung der Seelen vollzogen ist und damit die Wandlung der Menschheit Wahrheit wird. Der Ruf des Stückes kann unserer Zeit, die noch immer nicht erkannt hat, dass alle Besserung der Welt beim Einzelnen beginnen muss, viel sagen. Aber in wieviel Seelen brennt diese Erkenntnis tief ein? Georg Kaisers Bühnentechnik drängt sich oft viel zu sehr in den Vordergrund mit grossen und kleinen Nichtigkeiten, die in ihrer sinnfällgen [sic] Aufmachung die grosse Idee zu ersticken drohen. Er bringt auch in diesem Stücke wieder soviel Bizarres, Ablenkendes, dass der grosse Klang oft übertönt wird. Und schliesslich: Georg Kaisers Sprache fängt nachgerade an in unschöner Manier zu erstarren. Manchmal reden seine Personen ein noch ekelhafteres Deutsch als bei Sternheim. Das neue Werk zeigt so in vielen Einzelheiten grosse Schwächen. Wäre Kaiser nicht so sattelfest in seiner Bühnentechnik, er hätte leicht straucheln können. So balanziert er mit all seiner Routine immerhin noch genügend sicher auf dem steilen Grad zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen. Und da die Entgleisungen ins Lächerliche nur in Nebensächlichkeiten sich zeigten, blieb der Erfolg nicht aus.

[...] Das Publikum zollte zum Schluss starken Beifall, eine kleine Schar zischte, drang aber nicht durch, so dass Direktor Hellmer für den nicht erschienenen Dichter danken konnte.

113. F. R., *General-Anzeiger* (Frankfurt/M.), 6.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, pp. 442–43.

[...] Die kurze Inhaltsangabe lässt erkennen, welch gewaltigen Stoff Georg Kaiser zum Vorwurf seines jüngsten Bühnenspiels machte. Es hätte in seiner einbohrenden Anklage des Kapitalismus, in der Umwälzung aller Begriffe vor [sic] Ursache und Schuld, das gegebene Revolutionsdrama werden können, das unserer Zeit den Spiegel ihrer tiefen sittlichen Verfehlung vorhält. Aber es glüht in der Brust des Verfassers nicht die heilige Flamme der Überzeugung, die

sich an seelischer Not entzündet; es bleibt immer ein Erzeugnis des Geistes, das jedoch geadelt ist von der Reinheit des Wollens und getragen von der Kraft ethischen Bewusstseins. So strebt auch die Hauptfigur der Handlung nicht aus der bürgerlichen Enge heraus und sie ist ungeachtet ihrer Bedeutung für den Aufbau des Stückes von einer Farblosigkeit, die ein reines Rätselraten über ihre symbolische Bedeutung hervorgerufen hat. Wir aber sehen in ihr das Weltgewissen, dessen Erweckung kommen sollte. Ein feiner Zug Kaisers ist es wieder in der Anlage seines Stückes, die Anklage gegen den Kapitalismus mit der Frage nach der Schuld aller zu verbinden. Hier wird das Drama zu einem zeitgeschichtlichen Dokument, das keine Verständnislosigkeit hinwegleugnen kann. Denn es muss zugegeben werden, dass die Unklarheiten in Einzelheiten der Handlung eine ausserordentliche Hingabe seitens des Zuschauers verlangen. Und nur wer gesonnen ist, der gedanklichen Belastung zu folgen, wird zu einem höheren Genuss eingehen. Dann aber tauchen eine Reihe von Schönheiten auf, die uns das rein Konstruktive mit all seinem Zwang und seinen Unmöglichkeiten vergessen lassen. Eine psychologische Feinarbeit ist es, wie die innere Läuterung in den Genussmenschen, den trockenen Beamten und den Geschäftemachern vor sich geht, um endlich alle zusammen unter der Sonne eines neuen Tages zu vereinen. Und wie rundet sich das Ganze nach Handlung, Sprache und Bühnenbild zu einem expressionistischen Kunstwerke von nie dagewesener Einheit! In diesem Zusammenhang erweist sich Kaiser als ein moderner Schriftsteller von ungewöhnlicher Phantasie und Gestaltungskraft. Wessen Augen und Sinne neuzeitlichem Sehen angepasst sind, wird nicht ohne tiefe Ergriffenheit die einzelnen Bilder in sich aufgenommen haben. Dass auch sprachliche Vergewaltigungen unterlaufen und konkrete Hauptwörter in der Einzahl ohne Artikel angewendet werden, bedauern wir sehr, kann aber unser Urteil über die geistvolle Eigenart dieses symbolischen Ideendramas nicht ändern.

Die Darstellung wurde von Direktor Hellmer mit eisernem Willen und klarem Verständnis für das Symbolische der Dichtung der gewollten Stileinheit entgegengeführt. [...] Endlich sind noch die abstrakten Bühnenbilder von F. K. Delavilla hervorzuheben, die wie breite Untertöne in ungestörtem Flusse den Gang der Handlung begleiten. Sie gaben den sicheren Rahmen zu der Gesamtstimmung ab, die dank der vortrefflichen Spielleitung, einen expressionistischen Charakter von seltener Einmütigkeit trug.

20.1.1920, Erstaufführung, Lessing-Theater, Berlin. Dir.: Viktor Barnowsky; sets: César Klein; Theodor Loos (Spazierer); Kurt Goetz (Anwalt); Eugen Klöpfer (Juwelier); Tilla Durieux (Lili); Emil Lind (Gefängnisdirektor).

114. H. Ihering, *Der Tag*, 22.1.1920, in Rühle, pp. 187–88.

[...] Ein Drama des seelischen Kommunismus? Ein Drama der Weltanschauung? Ein Drama der Vokabeln. Kaisers Gehirn entreisst der Zeit ihre Schlagwörter, und diese Schlagwörter beginnen zu rotieren. Die Gestaltung ist Tempo. Die Geschwindigkeit der Szenendrehung schleudert Banalitäten wie Flammenzeichen hoch. Der Rhythmus der Wiederholung spritzt Tendenzen wie Farben ab. Der Takt der Zäsuren hämmert Zerrinnendes zu metallenen Blöcken. Stoffliches bleibt nicht zurück. Kaisers sausende Gehirnmaschinerie arbeitet restlos. Formel und Antithese bewältigen das Leben. Seelisches wird technisiert. Und Fanatismus schwebt auf als spiritueller Luftzug.

Ist dieser Expressionismus an sich noch Expressionismus? Wenn Kaiser in den Bildern der Hölle die Monotonie des Geschäftsmässigen stanzt, wenn er den Automaten der Gewohnheit das Gefühl, den Motor des Gewinns den Geist zermalmen lässt, so entstehen technische Meisterstücke. Der Mechanismus einer Zeit hat den mechanischen Ausdruck gefunden.

Aber den Weg aus dem Materialismus findet Kaiser nicht. Der Expressionismus, der nicht nur Technik, sondern Weltgefühl ist, bleibt Fragment. Die Sehnsucht schleudert sich nicht heraus. Der Wille zur Überwindung steigt nicht hoch. Kaisers Expressionismus ist Funktion. Stoff und Realität werden überwunden, aber ebenso die Energie, die Intensität der Realität, die als treibende Kräfte zurückbleiben müssen. Gefühl soll als Schwere nur deshalb getilgt sein, um als Bewegung und Flamme befreit zu werden. Kaiser entfernt sich so weit vom Anlass, dass die Ströme zwischen diesem und dem Ausdruck reissen. Dass nur noch Satzfetzen, Wortflecke, Bildspritzer rotieren. Dass logische Ketten rasen, Visionen taumeln. Und am Ende Phantasie und Verstand wie zwei Windhosen, die sich begegnen, ineinanderrennen und heulend über ein Trümmerfeld stürzen.

Am Schluss von *Hölle Weg Erde* steht das Nichts. Das Nichts, weil ein Drama, das über das Mechanisch-Erstarrte das Weltgericht spricht, selbst mit erstarrtem Mechanismus arbeitet. Das Nichts, weil eine Weltanschauung, deren Sätze ohne Glauben, nur als logische Formeln ineinandergreifen, zerfällt. Das Nichts, weil die Idee der schrankenlosen Gemeinschaft keine Weltüberwindung, sondern Weltflucht ist. Kaisers Ethos ist unproduktiv, denn es bleibt stark nur da, wo es negiert.

Die Aufführung des Lessing-Theaters gab nicht das Stück, aber meisterhafte Illustrationen zu dem Stück. César Kleins Bühnenbilder waren Textbilder; sie stellten nicht den Schauspieler heraus, aber den Bildklang der Szene. Man hörte nicht, aber man las mit ihnen das Drama. Klein hatte für ein Hotelzimmer den Mut zur grellen Farbe und für einen Brückenbogen den Mut zum Dunkel. Diese Dekoration war ausserordentlich. Ausserordentlich deshalb, weil eine

plastische Brücke, die immer auf dem Theater kompakt und real wirkte, durch Wolkenvorhänge ins Grenzenlose, Ungegenständliche aufgelöst war.

Diese Dekorationen gaben für Barnowskys Regie den Ton an. Sie suchte und fand im Anfang das Automatenhafte, die Monotonie, den starren Rhythmus. Aber sie gewann aus dieser Starrheit nicht die Konzentration zum Schrei. Wenn im Hafthaus Gefangene unisono ihre Unschuld riefen, so war das wehleidig statt revolutionär. Wenn der Schluss hymnenhaft anstieg, so wurde das behaglich deklamatorisch. Auch Barnowsky beschränkte sich auf die Technik des Expressionismus, die man lernen kann. Aber er hatte nicht die Intensität des Expressionismus, die man haben muss.

Diese Intensität hatten auch nicht die Darsteller, obwohl sie gut waren. Herr Loos brachte für den Spazierer nicht die Steigerung, aber die innere Anteilnahme auf. Er war menschlich und suchte realistische Zwischentöne, Bassermannsche Ansätze und Unterbrechungen, denen er sonst oft verfällt, mit Glück zu vermeiden. Herr Goetz als Anwalt vermied diese Zwischenlaute nicht. Er spielte mit stechendem, wippendem Riesenschnurrbart eine ausgezeichnete Charge. Und es war spasshaft, wie seine auf Realismus eingestellte Stimme eine überrealistische Melodie zu fassen suchte und für diese Melodie immer Stützen in naturalistischen Krächzern finden musste. Auch Herr Klöpfer gab den Juwelier jenseits des Stils. Er unterbrach sich, setzte ab und begann von neuem. Herr Klöpfer spielte Fragmente der Rolle. Diese Fragmente aber meistens wirksam, drohend und elementar.

Tilla Durieux hatte für die Dame, die die tausend Mark lieber für Perlen als für die Menschheit ausgibt, den Ansatz zum Stil. Aber alles blieb leer, ohne Schärfe, Kraft und Entwicklung. Das Publikum war – wie immer jetzt – aufgelegt zum Mitspielen. Es erwiderte die psalmodierenden Gegenrufe des Dramas: Schuldig – Unschuldig mit dem Gegengeräusch von Pfeifen und Beifall, von Hohn und Anerkennung. Und ein Herr in meiner Nähe rief immerfort im Tonfall Kaisers und mit sanfter Stimme, die einen Heiligenschein hatte: Ruhe – Pöbel, Ruhe – Pöbel.

115. Willi Handl, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 21.1.1920, in Rühle, pp. 188–89.

Ohne grösseren Radau scheint es wirklich nicht mehr zu gehen. Sie haben gestern, vom zweiten Akt an, wiederum getrommelt und gepfiffen, gegendemonstriert und zur Ruhe gebrüllt, aus Wut geklatscht und aus Lust gezischt, aufgeregt beschwichtigt und kalt gepöbelt. [...] hat diese Predigt in Aphorismen, dieses glitzrig verwirrende Weltanschauungs-Spiel die Aufregung überhaupt gelohnt?

Das ist eine Dichtung aus aufgewühlter Leidenschaft und ein Theaterstück aus kalter Berechnung; eine idealistische

Schwärmerei und ein niederträchtiger Reisser; ein Ruf nach Güte, Bekenntnis, Gegenseitigkeit und eine Gewalttat ohne Herz. Es ist das vollendetste Beispiel expressionistischer Dramatik [...] und zugleich die höchste, klarste Entfaltung der erstaunlichen Kräfte und der betrüblichen Mängel, die in dem zwiespältigen Talent dieses Dichters einander problematisch entgegenstehen. Das betäubende Spiel mit grossen Begriffen, die entflammte Verkündigung des neuen Menschen – bei völliger Blindheit für alles wahrhaft Menschliche – geben hier ihr Äusserstes und Letztes. Wäre Kaiser nicht so unheimlich vielseitig, man müsste meinen, er käme nicht mehr weiter. Aber er hat ja gezeigt, dass er immer noch anders kann.

[...] Menschheit und Freiheit, Recht und Unrecht, Tat, Hölle, Weg, Erde: das hat uns in diesen Jahren so oft und so gellend von den Bühnen her in die Ohren geklungen, dass wir fast verlernt haben, besonders darauf zu achten. Expressionistisches Urchristentum, gewaltsame Verkündigung des gewaltlosen Menschen: wir kennen das nun. Wir wissen, dass sich ein Zustand auf Erden denken lässt, der schöner, höher, lauterer ist als der unsrige; aber wir haben nachgerade Mitleid mit den Dichtern, die sich am Bau solcher Zukunft herzhaft abzumühen meinen und doch nur Begriffe statt der Bausteine türmen, kalte Allegorien statt warmer Lebendigkeit schreiend aus sich herausreissen. Verkündigungen allein tun es nicht, im Drama ganz gewiss nicht. Personen rasen gegeneinander, Massen schreiten einher, Fernen leuchten auf – und am Ende war das alles nur ein Spiel erfundener Gebärden, rhythmische Bewegung einer Kraft, die auch anders könnte. Hinreissend ist diese Bewegung, übermächtig ihr jagender, blitzender, auf knappste Knappheit gedrängter Ausdruck. Aber empörend verlogen ist, wie dabei manchmal die Sprache absichtlich gequält, verrenkt, wichtiger Glieder beraubt, auf falschen Ton gestellt, in ihrer zartesten Schönheit geschändet wird; da schaut der kühle Betrug unverschämt aus der erkünstelten Hitze. Auch diese Unverschämtheit, das lässt sich nicht leugnen, hat etwas Grosses und Lockendes. Unter denen, die grausam an der deutschen Sprache herumquetschen, um ihr die Kräfte der Beseelung zu erpressen, die sie selber nicht haben, ist schon Georg Kaiser der weitaus Geschickteste; und unter seinen Dramen, die riesige Worte und Bilder bewegen, weil sie nicht imstande sind, Menschen menschlich aufzurühren, ist wohl dieses das stärkste und erregendste.

Sein besonderer Stil, die rhythmische Pressung der Worte, die zwingende Vereinfachung der Gebärden, kommt auf der Bühne, unter der Leitung von Barnowsky, ausserordentlich stark und einheitlich heraus. Bisher war in Berlin kaum eine Aufführung dieser Art, die so ganz geschlossen, so fest im Takt, so sicher im Zeitmass gewesen wäre. Für die knappen, schnellen Auftritte baut César Klein sehr gute Bilder, die in kräftigen Farben und grossen, einfachen Linien nur das Nötigste andeuten. Ausserordentlich ist Theodor Loos in der Gestalt des Mahners und Befreiers: rührend und aufreizend,

wortgewaltig und tief beseelt, dabei so wunderbar einfach, dass manchmal gar nicht seine Kunst, sondern seine Unscheinbarkeit am meisten zu ergreifen scheint. Tilla Durieux, die Dame, hat gerade für den Stil, der hier verlangt wird, in Haltung, Ton und Sprache die glänzendsten Gaben. [...] Kurt Goetz, als Anwalt, schwankt ein wenig in die Karikatur hinüber. – Im ganzen ist die Leistung des Theaters so musterhaft, wie die Aufführung der Unbändigen im Saale ekelhaft war. [...]

116. Willi Handl, *Freie Deutsche Bühne*, 1, No. 23 (1.2.1920), 538–41.

Der Pöbel wütet weiter. [...] Da hilft keine Mahnung und keine Entrüstung; und Schweigen, das verachtet, hilft erst recht nicht. Das muss zu Ende toben, bis es aus der Mode ist. Diese Spielzeit, schätze ich, wird es noch dauern. Dann werden sich die Affen vielleicht einen anderen Spass gefunden haben; denn sie vergessen schnell und sie lernen schnell (was eben schnell zu lernen ist). Vielleicht halten sie's dann gar, wie schon früher einmal, mit der lautlosen Andacht. Das wäre wunderschön! Man hätte ihre undurchdringlich dicke Dummheit wenigstens nicht immer in den Ohren...

Deutlicher als sonst war das Eingeständnis geistiger Ohnmacht in dem sinnlosen Unfug bei jener ersten Aufführung von Georg Kaisers *Hölle Weg Erde*. Das brach nämlich genau in dem Augenblick los, da der Weg aus der Erdenhölle aufwärts biegt, da die Handlung beginnt, sich in Geistiges aufzulösen. Vorher: ein Fall, seltsam zwar, doch übersichtlich; Spiel und Gegenspiel, Absicht und Widerstand [...]. Dann aber: nichts Einzelnes mehr, kein sichtbares Gegenüber, keine Spannung; sondern nur Lösung, Zusammenklang, gemeinsamer Aufbruch; zwei Akte lang Nachgeben und Einverständnis; was fängt man nun mit dem angebrochenen Abend an? So war ohne Zweifel die Stimmung jener munteren Brüder. Ihr Ärger war, dass sie nichts mehr verstanden. Wäre ihnen nur eine Ahnung vom Sinn der Sache aufgedämmert, sie hätten sich von der Zumutung – die sie nie und nimmer angenommen hätten – doch sehr geschmeichelt gefühlt. Aber sie drangen nicht durch; da schämte sich ihr armer Verstand auf seine Art und machte etwas Lärm um sein Elend herum. Das mag, der reinlichen Unterscheidung halber, festgestellt werden. Denn die anderen Feststellungen, die Art und Wert des Stückes betreffen, haben damit nichts mehr zu schaffen. Pöbel hat sich, bei der ersten Begegnung, an dem Werk versündigt; aber das ist noch kein Grund, es heilig zu sprechen. [...]

117. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 9 (1919–20), 79–82.

Und der Himmel? Der – der fehlt nicht allein im Titel. Aber dort könnte er fehlen: er müsste sich nur hoch über dem Weg aus der Hölle zur Erde und über dieser wölben. Georg Kaiser erträumt ihn doch. Er möchte den Menschen das Paradies bereiten, darin Alle alle Schuld aus Aller Schuld an Alle beglichen hätten. Hm. Hm, hm. Möchte er wirklich? Träumt seine innerste Sehnsucht? Er wird von Krämpfen geschüttelt und spricht aus dem Schlafe Sätze, die misstrauisch machen. Was bliebe, wenn Welt und Menschheit vollkommen geworden wären, für ihn, den gelernten Maler der Unvollkommenheit? Seine Hölle wabert; ohne dass er mit dem Blasebalg nachzuhelfen brauchte. Hier versteht man, was Expressionismus bedeutet – im Gegensatz zu einem Impressionismus, der die Empfindungslosigkeit der Genusssucht, den Automatismus der Gesetzesauslegung, des Henkerdienstes gleichgestellte Uhr, die Verführung zu Mord vor Empörung über die Trägheit des menschlichen Herzens in gemächlicher Breite aus Einzelzügen herausarbeiten würde. Hier gibts kein 'Detail'. Hier werden die paar entscheidenden Worte mit einer Prägnanz ohnegleichen aus so erregter Brust hervorgestossen, dass mit dem Redner der Hörer atemlos wird. Der Höllenkaiser – hier ist er Hebbels Dramatiker von Geblüt, bei dem man den Eindruck haben soll, als ob man mit blossen Füssen über glühendes Eisen liefe.

[...] Und das ist der Grund, weshalb dieser 'Weg' leider zu nichts führt. Kaiser hätte – gar nicht etwa umständlich, sondern grade mit der erprobten Geschwindigkeitstechnik der 'Hölle' – darzustellen gehabt, wie der gefangene Spazierer Einsicht in die Verstrickung von Schuld und Unschuld innerhalb jedes Zeitgenossen und in den Zusammenhang zwischen Aller Schuld und Aller Unschuld zu gewinnen vergebens sich abquält, und wie sich seiner der Zwang bemächtigt, den Dingen doch irgendwie auf die Spur zu kommen und die Mitwelt zu bessern und zu bekehren. Aber diese Entwicklung fällt in die Pause. Spazierer tritt fertig aus dem Strafhaus – erfüllt von der Kraft, die sich ihm bis dahin verweigert haben, hinter sich her zu locken, und ohne die Kraft, uns zu überzeugen, wieso sie sich plötzlich locken lassen. Die Flammen der 'Hölle' haben uns heiss gemacht. Die Kieselsteine des 'Weges' machen uns müde. Da wird die Berührung mit der 'Erde'...

Nichts wird. Das gesamte Personal des Stückes zieht jetzt tatsächlich hinter Spazierer her und dekliniert: Ich bin schuldig – du bist unschuldig – er ist schuldig – wir sind unschuldig. Mit dieser Litanei wird der geistige Prozess der Wandlung bestritten. Was dialektisch entfaltet werden müsste, wird apodiktisch unterstellt. Und der künstlerische Prozess? 'Im Spiegel weisser Türme donnert die Sonne', und 'Herrlichkeit rinnt um die Firste gebuckelter Dächer'. Aber es donnert nicht, und es rinnt nicht, sondern ein hoffnungslos skeptischer Gegenwartsmensch rennt sich in Schweiss, uns seine Zukunftsfreudigkeit zu beweisen. Ein Exponent des Verfalls, der Mechanisierung, des Antilyrismus will mit geballten Fäusten Schwärmerei, Ekstase, diesen Kuss

der ganzen Welt aus sich heraus hämmern. Dabei würde uns echter Hass sogar ethisch höher fördern als eine derart forcierte Liebe. *Die letzten Tage der Menschheit* schaffen den Boden für einen neuen ersten Tag, indem sie Tod und Verderben speien allem, was heute besteht und wert ist, dass es zugrunde geht. Neben diesem Karl Kraus würde, in geziemendem Abstand, Kaiser sich allenfalls behaupten, wenn er den umgekehrten Weg nähme – nicht aus der Hölle auf die Erde, sondern von der Erde hinab in die Hölle, die unsre Epoche verdient. Die Gerechtigkeit, die ihr damit widerführe, würde tragisch reinigende Wirkung haben, während die abgehackte Deklamation von modischen Schlagwörtern ganz und gar nicht verpflichtet und lästig zu werden anfängt, sobald sie, von keinem Gefühl mehr getrieben, um der Bewegung und des Geräusches willen weiter und immer weiter tackt.

Das Lessing-Theater setzte genau so verheissungsvoll ein wie der Autor. Die 'Hölle' lebte von roter Farbe und rotem Licht. Lebte, flackerte und erstarrte. Wie ein Vampyr hockte beim Anwalt hinter der Glastür der Kassierer, schweigendes, glotzendes Symbol einer mammonistischen Ära. Maschinenhaft exakt entschleuderte sich, spulte ab und surrte der blankgeputzte knochige Text aus Schauspielern, die einmal keine zu sein hatten. Tempo als Selbstzweck war alles, nicht Fleisch und Blut, und wer daran Überfluss hat, der störte eher, als dass er nützte. Der Regisseur Barnowsky zeigte, dass er, zumal in Arbeitsgemeinschaft mit dem einfallsreichen, buntheitsfrohen, ebenso wirklichkeitsstarken wie phantasievollen Maler César Klein, seine Mitglieder zwingen kann, zugunsten eines artistischen Experiments ihre Persönlichkeit aufzugeben. Nicht zwingen kann er allerdings sie und sich, die eigne Persönlichkeit zu steigern. Wo es aus Kaiser hohl klingt, wo deshalb die Aufgabe wäre, seinen Ton zu vertiefen, zu runden, zu beschwingen und zu befeuern: da griff die Ohnmacht des Librettos mit einem Erfolg auf die Bühne über, dass deren deckende Wiedergabe des ersten Drittels nachträglich doch ein bisschen im Preise sank. Die gewollte Kargheit war der notgedrungenen entgegengekommen; und das musste eben offenbar werden, als der lahme Barnowsky sich ausserstande erwies, dem blinden Kaiser Stütze zu sein. Kein Himmel erleuchtete Weg und Erde, und unerlöst werden wir fortfahren, in der Hölle dieser Tage zu schmoren.

118. Bie, *Berliner Börsen-Courier*, 21.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 122, partly illegible.

[...] Seine [Kaisers] Ideen sind immer glücklicher Einfall und Griff. Sogar diesmal, obwohl das Stück träger sich dreht. Recht und Unrecht – Thema des grössten Dichters! Es wird in Szenen gesteckt, die zuerst schnell und straff in Maschinentempo laufen, Höllenmaschine, die knackend Rad auf

Rad setzt – und dann langsam in der üblichen bedeutenden Symbolik schleimiger verrinnen. Zuerst Plastiken, dann Silhouetten. Zuerst Profile, dann Träger, dann Stimmen. Die Veroperung beginnt früh, nach dem Juwelierfall. In demselben Augenblick wird das Publikum unruhig. Als die 'Erde' so wenig Erde ist, wie sie nur sein kann, sondern Dekoration bleibt und Geste und Chorgerufe, beginnt die Zwischenmusik des Klatschens, Zischens, Pfeifens, Ruheschreiens in oft bewährter Gradation. Beinahe ist das Stück in Gefahr. Es wird schliesslich gerettet, weil es zu Ende ist. Erfolg und Misserfolg verteilen sich nach Belieben. Jeder nehme davon, was ihm zukommt.

Aber die Aufführung ist gut. Barnowsky setzt den Stil durch [...], dann mit allen Ismen, die man verlangt. Kaisers Sprache ist Konzentration. Es wird nicht bürgerlich dialogisiert, sondern Essenzen stossen aus und über, virtuos verdichtet. Telegramm und Telephon bestimmen sein inneres Tempo und sein äusseres. Das ergäb knallende Wirklichkeiten. Die erste Anwaltszene sprang vom Mechanismus juristischer Zahnradtechnik, die hier sich abschnellt. Zehn Lebensschicksale übernehme ich, Vorschuss, Kasse. Der Anwalt sitzt vorn als Statue der Praxis, der Kassierer hinten als Tod, der Allesfresser. Später herrscht der Regiestil des Symbolischen. Zögernde Szenen sind gestrichen, banale Senkungen sind nicht immer zu vermeiden, aber die Linie herrscht, wo vorher die Figur geherrscht hat, eine suggestive Leistung.

Unterstützt wird sie durch die Dekorationen von César Klein, grossgezogene Stilwirkungen, der Anwalt im Bau dachhoher Bücherregale, schwimmender Fluss des Juwelierfensters, dämonische Brücke, kontrapunktisches Zellengefängnis, Schattenheide mit Aufgang der Sonnenstrahlen. Licht wird Helfershelfer. Fabelhafter Schatten des Anwalts über die Regale, wenn er aufsteht. Alles Schattenhafte, auf der Brücke, auf der Heide, schön zu geniessen. Es hilft dem Stück. Der Anwalt sucht nach Helfershelfern, der Dichter ebenso, es gibt eine Gesamtkünstelei in der Dialektik der Ethos hier, wie in der Veroperung seiner Aufmachung. [...]

Klöpfer tritt heraus als Juwelier, seine Sprache nach der Erleuchtung ist von einer unvergesslichen süssen Bitternis, krampfige Kinnbacken, herrische Resignation, bohrendes Auge. [...] Vielleicht ist Klein-Rogge als Hafthausleutnant, Emil Lind als Strafhausdirektor zu nennen – weil sie Stil hielten. Stil hielten alle. Es war kein falscher Ton. Die Regie siegte. Was ein Urteil ist für jedermann.

119. Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 21.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, pp. 122–23.

[...] Auch *Hölle Weg Erde* ist nicht ohne magnetische Kraft. Auch hier wenn nicht dramatisches Leben, so doch starkes und grosses Bild. Die Sprache ist zwar künstliches Gespinst. Wir haben nach dem Schwulst der redefrohen Jambenseligkeit den Schwulst der 'Einfachheit'. Nur manchmal decken diese Worte, kurz und hart wie die Auspuffgeräusche eines Motors, die Lage vollkommen. [...]

Ein schiefgewachsener Maler, der Spazierer heisst [...] braucht tausend Mark. Nicht für sich, sondern für seinen Freund, nein, nur für einen Bekannten. Der muss, wenn er sich nicht das Leben nehmen will, sofort tausend Mark haben. Das ist der winzige, gar nicht erst glaubhaft gemachte Anlass zur Umwälzung der Menschheit; der bekannte Funke in dem bekannten Pulverfass, das Bröselchen Schnee, das zur Lawine schwillt. [...]

Die Strafe ist abgebüsst. Spazierer ist frei und will befreien. [...] 'Mensch, sei gut!' Die Wandlung geschieht rasch; im Handumdrehen. Ritzeratze sind die Menschen gut. Schon hat Spazierer eine bussfertige Gemeinde. Ein Riesenschlagwerk des Gewissens beginnt zu hämmern. [...]

Dieses Schauspiel zu bejubeln, ist wenig Grund; noch weniger, es auszulachen. Vielleicht zerbarst es an dem Darstellungsstil, für den Kaiser dichtet, und den Barnowsky getreulich aufgreift. Er macht das mit der Begeisterung, mit der ein neues Dogma verkündet wird; die jungen Priester sind stets die fanatischsten. Bildlich gelingt die Sache ausgezeichnet, Phantasie im ganzen und einzelnen. Die Brücke durch die Wolken, der Juwelierladen, die Zuchthausfront, besonders die wogenden Schatten der glücksuchenden Menschen: schöne Traumbilder, stumme Musiken. Hier verfällt die Regiekunst auch nicht völlig dem Dogma. Die besten dieser Bilder wären auch früher möglich gewesen. Aber die Menschenregie ist ganz auf das neue Gesetz vereidigt. Die Darsteller, besonders die kleinen, werden Drillrekruten, Privatbewegungen der besonderen körperlichen oder seelischen Anlage sind bei drei Tagen Dunkelarrest verboten. Es ist ein anderer Militarismus, es ist ein eckiger Paradeplatz. Man hörte den Regisseur kommandieren: 'Stillgestanden!' 'Arme streckt!' 'Augen schmeisst!'

Wiederum verwundert man sich einen Akt lang und studiert diese Dinge abseits vom Dichterwort. Dann wird die Sache langweilig und ärgerlich. Man fühlt die Erdrosselung der schauspielerischen Persönlichkeit und den Mangel an Nuance. Man vermisst die Vielfältigkeit menschengestaltender Kunst. Schafft das Dogma ab, dazu sind Dogmen immer gut! Begebt euch nicht in eine 'Richtung'! Tastet gerade ein Drama wie das Georg Kaisers daraufhin ab, ob es nicht hinter Stilsucht und dunkler Allegorie menschliche Werte habe. Die seien dann ans Licht gehoben, sagen wir, mit Brahmschen Mitteln.

Wer aber vier Wochen oder vier Monate lang sich durch Moderücksichten verpflichtet fühlt, das neue anzubeten, der kann sagen, dass er gestern darstellerisch erquickt wurde. [...] Kurt Goetz, als Rechtsanwalt mit amüsantem Robbenkopf

und Quitschstimme, behagt sich sehr in der Absonderlichkeit des Stils. Ihm liegt der leichengrün angestrahlte Spuk. Eugen Klöpfer nicht ganz so. Er entwich als Juwelier bei aller Bändigung dem Kasernenhof, und ein leidender Mensch wird lebendig.

120. Norbert Falk, *B. Z. am Mittag*, 21.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 123.

Ein Stück auszulachen, ist nicht verbietbar, das hat's schon immer gegeben und kann kein Reichstheaterrat ändern; jetzt ist es nur ein böser Ersatz für rationierte oder schwer erschleichbare Tagesfreuden geworden. Dem Gepfeif und Gelächter, unter dem Kaisers dreiteilige Heilsbotschaft begraben wurde, war das Behagen am Radau, das Vergnügen am Gröhlen, die zweckhafte Lust am Skandal anzuspüren. Kaisers affektiertes Telegraphierdeutsch, diese ohne Artikel herausgestossene[n] Substantiva, die Originalitätsmeierei mit Unterstellungen der Verba, die stichworthaften Infinitive – bei Kaisers Vorbild Sternheim schon als 'persönlicher' Stil widerwärtig wie eine Sprachkrätze –, dieses skelettierte Deutsch hat den auf Gelegenheiten wartenden Radaubrüdern im Theater billigste Anlässe gegeben.

Schade um Barnowskys originelle, ungewöhnlich sinnfällige Inszenierung, die gerade dort, wo sie ganz eigen wird, in den gespenstisch schattenhaften Menschenzügen über die Brücke, in der hauchhaften Gestaltung der Erscheinungen in der steinigen Ebene, durch das Lachgewieher am grausamsten zerrissen wurde. [...] Kaiser [...] ist sich im Innern wohl bewusst, dass ihm zur angestrebten Prophetie die Dichterseele fehlt. Der Könner, der sich im besonderen Augenblick mit Hilfe grosser Sinnbilder und ihrer Kontrastierung bis in die Nähe der Dichtung schwingt, sucht diese in sprachlichen Besonderheiten, irgendwie mit einem neuen Pathos rhetorisch vorzutäuschen. Das führt an den Rand der Parodie.

[...] Also: wie immer bei Kaiser: das Beste die Voraussetzung, der Grundakkord, der erste Akt. Der Anhieb scharf, das Motiv stark, aber es knospt nicht, es erblüht nicht, und eine routinierte Hand behängt das Gestänge mit leuchtenden Papierblumen. Wiederholungen banalisieren schliesslich das Thema, die erstaunliche Artistik Kaisers erschöpft sich nach dem ersten grossen Saltomortale in kurzen asthmatischen Sprüngen. Barnowsky hat sich des Werkes, das schliesslich ganz in Allegorie zerfliesst, um seines Ethos willen mit ausserordentlicher Hingabe angenommen und ist in der Auffassung der Hauptgestalten und der Bewegung der Massen zu einer strengen, aber ausserordentlich bildhaften Stilisierung, zu künstlerischen Ergebnissen von hohem Wert gelangt. [...] der Anwalt Kurt Goetz' mit seinem ungeheuerlich langen rostigen Schnauzbart und einem roten Haarbüschel auf dem Kopf, der wie ein

Miniaturzylinderchen auf der Glatze eines Clowns sitzt, ist eine Groteskkarrikatur [sic] von schärfstem Strich. Klöpfer, der Juwelier, erscheint mit goldbeflecktem Gesicht wie ein grünbleicher Troll, der die Funkelschätze der Welt bewahrt. [...]

121. Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 21.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 124.

Entwickelt sich der Berliner Premierenterror weiter, so wird man die Novitäten nur noch in Dramen scheiden, die von oben und in Dramen, die von unten angepfiffen werden. Georg Kaiser ist der Jugend auf der Galerie sicher. Gegen ihn randaliert das Parkett. [...]

Kein Wunder, dass Kaisers Schöpfungen gerade den Saturierten auf die Nerven fallen. Denn er sucht, in nervöser Ungeduld, das Neue, und er wird ferner, wie in der *Koralle*, wie im *Gas*, unbequem, indem er als Sozialethiker an den Schlaf der Welt rührt.

Hölle Weg Erde will beides auf die letzte Formel bringen: die Bühnenreform und die Weltbekehrung zugleich. Mit Kleinigkeiten gibt sich Kaiser nun einmal nicht ab, und wenn er, wie diesmal, scheitert, so bleibt es interessanter, ihm zuzusehen, als manchem Gelingen.

[...] Dass die Bürger der erloschenen Stadt ihre Läden schliessen und ins Freie ziehen, ist ihre Schuldigkeit. Denn so steht's in ihrer Rolle. Wäre Kaisers Werk geglückt, so hätte es eine andere Probe zu bestehen: das gesamte Publikum müsste aufstehen und sich dem Zuge der Büssenden anschliessen. Zum mindesten hätte unser Blut zu rebellieren, im Impulse einer neu erkannten sozialen Verantwortung.

Es rebellierte nicht. Trotzdem der Juwelier den Buchtext durch einen neuen Satz über den Irrwahn der kapitalistischen Weltordnung verdeutlichte.

Dieser merkwürdige, niemals langweilige Künstler Kaiser kennt nämlich keine Wärme. Nur Schwüle oder Frost. Im neuen Drama bleibt er kalt. So kühlt sich auch sein Zuhörer immer mehr ab. In dieser Temperatur verliert Kaiser, was sein Spazierer gewinnt: Macht über Menschen. Wie sophistisch, so fängt der Hörer zu grübeln an, ist diese Dialektik! [...]

Wie gefährlich wirkt, so fährt er unbezwungen fort, diese Kaisersche Technik, sobald sie aufs äusserste zugespitzt wird. Refrain, Leitmotiv, Wiederkehr desgleichen – das waren *Von morgens bis mitternachts* wundervolle Stimmungsmittel. Hier scheint alles kahl, durchsichtig, absichtlich, wenn das Karussell der Szenen sich rückwärts dreht. Was früher als wohlgegliederte Baukunst delektierte, ernüchtert jetzt als papierner Grundriss. Ballung, so hiess damals das Lieblingswort. Jetzt ballt die Faust ihren Inhalt so heftig zusammen, bis sie alles zerpulvert. Was das Drama von der Menschenschuld mit seinem Oratorienausklang will, ist deutlich. Es zielt auf das Typische. Aber es gewinnt nur

das Schematische. Falsche Töne, das steht fest, gibt es nicht darin. Aber schliesslich klingen überhaupt keine Töne mehr, und man sehnt sich nach ein klein wenig Musik.

Gleichgültig kann indessen niemand bleiben, solange dieser flackernde Geist, mit aller Ungeduld der Zeit geladen, das Wort führt. Wie unbeirrbar, gleich dem Millionär im *Gas*, gleich allen Kaiserschen Helden, schleudert sich Spazierer aus eigener Kraft durch alle Szenen. Avanti, avanti, ohne Atempause. Er ist freilich fertig und abgeschlossen, wenn er zum erstenmal den Mund öffnet, und das Fieber seiner Ekstase kann durch nichts mehr gesteigert werden. [...]

Freien Spielraum lässt dieses Drama nur dem Regisseur, und Viktor Barnowsky hat eine gereifte Inszenierungskunst an der Aufgabe bewährt. In der zweiten Hälfte noch etwas mehr von Kaisers Tempo, von einem gehetzten und gepeitschten Tempo, und die Aufführung mag sich fürs Theatermuseum filmen lassen. Hätte das Drama seine Stimmungen nur so suggestiv und ohne Kahlheit auf die Formel bringen können, wie der Maler César Klein seine Bühnenbilder Das Puppenspiel, von dem der neue Bühnenstil nun einmal nicht loskommt, ist hier wenigstens zur Vollendung gebracht, wenn Eugen Klöpfers Juwelier, aus Hoffmanns Erzählungen entsprungen, durch die Strasse gespenstert, wenn Kurt Goetz, als Automat der Rechtspflege, seine Augen verschwimmen lässt, wenn sich Tilla Durieux im Duett mit Grete Felsing von der Weltkunst bekehren lässt.

Weil alle schuldig sind, ist keiner schuldig. Ein schönes Motiv! Fehlt nur noch das Drama voll sinnlicher Wärme, voll überzeugender Kraft zu diesem abendfüllenden Schlagwort, das gestern im Lessing-Theater aufgeführt wurde. [...]

122. Hermann Kienzl, n.d., n.s., GKC.

Es war ein diesmal von der Politik unbefleckter, sachlich-kritischer Theaterskandal im Lessing-Theater [...]. Um Georg Kaiser kann es einem leid tun, nicht um das neue Stück. Um den Dichter, weil er dieses Stück berechnet und hingesudelt hat. Das zum grössten Teil gesiebte Publikum des Lessing-Theaters liess sich nicht dupieren. [...] Eine religiöse Idee wurde von Georg Kaiser mit kalter Spekulation ausgebeutet und zu gliederverrenkenden stilistischen Akrobatenkünsten missbraucht. Die wahren Religionen und Theodizeen kommen aus dem Herzen, o smarter Georg Kaiser! Die Idee ist tief und schön, aber mindestens so alt wie das Christentum: Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet! Auch Schuldige sind unschuldig, auch Unschuldige schuldig! Wir sind arme Schächer allzusammen! – Auf das Fleisch und Bein kam es nun an. Aber da ist weder Fleisch noch Bein, nur alberner Spuk, nur futuristisches Liniengewoge. [...] Soll man sagen: die alte Idee wurde zu

Tode gehetzt? Nein, denn in diesem anmassenden Gaukelspiel, dessen Bauch von unverdaulichen grossen Worten gebläht ist wie Fausts Pudel, hat sie nie gelebt! Die Zuschauer wollte Herr Georg Kaiser, heimlich schmunzelnd, ins Irrenhaus schicken. Sie wehrten sich! Sie nahmen die Redeblüten à la Sternheim (Fluch dem Artikel!), den ungeheuren Phrasenschwall, die Attentate auf Körper und Geist der deutschen Sprache mit ungemischter Heiterkeit hin. Schade um César Kleins schöne Bühnenbilder, um die vergeudeten Mühen des Regisseur [sic] [...], der allerdings als Direktor für den bösen Abend verantwortlich war, und um die Künstler des Lessing-Theaters!

Gas II

29.10.1920, Uraufführung, Vereinigte deutsche Theater, Brünn. Dir.: Dr. Beer; Ludwig Andersen (Milliardärarbeiter); Robert Hartberg (Grossingenieur).

123. El. S., *Tagesbote*, 2.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 822.

[...] Aber leider ist es Kaiser nicht gelungen, aus der Wucht seines granitnen Gedankenblockes das Werk zu formen, das mit Klarheit wirkte. Durch die wuchernde Wildnis der Worte wird der naive Zuhörer schwerlich bis zum Sinn vordringen; und es ist um so bedauerlicher, dass Kaisers Streben und Ziel nicht mit Überzeugungskraft uns entgegengetreten, denn er hat das Zeug dazu, ein Rufer in der Wüste, ein Prophet zu sein. Die Uraufführung fand in Dr. Beer einen liebevollen Anwalt, der in dem nach trefflichen Entwürfen des Bühneninspektors Reinhardt gestellten Bühnenraum, angepasst den kleineren Raumverhältnissen, alles an Wirkung herauszuholen suchte. So wie in *Gas I* wurde auch hier das Symbolische betont, wodurch der Eindruck jedenfalls noch verstärkt wird. [...] Mit kluger Hand waren die Massenszenen gelenkt und so konnte der interessanten Neuheit der Erfolg nicht ausbleiben; das dicht besetzte Haus rief die Darsteller wiederholt nach den Aktschlüssen und spendete Dr. Beer als dem Leiter der Vorstellung verdienten Beifall; nach dem zweiten Akte dankte Dr. Beer für den Dichter.

124. Dr. G. G., *Volksfreund*, 2.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 822.

[...] Kaiser kommt hier expressionistisch, doch nicht allzusehr. Die Entwirklichung der Bühne – tatsächlich eine Forderung neuen Kunstgeistes – äussert sich in Aufhebung des Raum- und Zeitbegriffs und seiner Empfindung auf seiten des Zuschauers, es gibt keine Entfernung räumlicher oder zeitlicher Art, alles ist stürzendes Ineinander, Aufeinmal, plötzliches Zugleich. Bewegung und Erscheinung der Gestalten muss streng stilisiert sein, angepasst der geometrisch gezirkelten Eckigkeit und winckeligen scharfen Linienführung im Raum. Lichtregie, von Georg Kaiser auch symbolisch mehrfach gefordert, löst die Frage bühnentechnisch. Sprachlich äussert sich Expressionismus in knappster Form gleichlaufender Frage und Antwort, gleichgemessener Rede und Gegenrede, die alle überflüssigen müssigen Flick- und Schaltworte merzt, dann wieder im Parallelismus längerer

Reden, die feine Lyrik sind und kühnste, nicht leicht eingängliche Bilder ballen. Bemerkenswert ist primitiv anlautender Gleichklang (Alliteration), der wieder leicht verführt wie der Endreim. All dies wiederum Neue sei gerne geschätzt, wenn auch nicht überschätzt. So macht Kaisers *Gas II* mehr den Eindruck gewollt zuschneidender Gedanklichkeit als strömender Dichtung. Vieler Anerkennung wert ist, was Dr. Beer im Bühnenbild leistete: da war bei der Beschränkung der Mittel Erstaunliches erreicht. Stilisierung des Raums, Stilisierung der Masken ins leicht Mongolische hin, wie es expressionistische Bilder weisen. Auch im einzelnen und in der Masse fühlte man zumal anfänglich seinen energischen Antrieb. Kleine Störungen der ersten Darbietung seien gern unterdrückt. Die Leistung des Abends heisst Dr. Beer. Die einzelnen liessen ihn sanft im Stich, haben noch nicht den gewollten Stil überwunden, um ihn genugsam zu beherrschen. [...] Denn alles muss wie aus geschleuderten Ventilen drängen, heiss und unbedacht sprengen. [...] die Chormassen wirkten anfangs gut. Dann versagten sie. Schicksalsergriffenheit, Lebensverbittertheit sank beinahe aus Erhabenheit zu Volksschuldeklamationen. Da müssen Wiederholungen stetig peitschendere Steigerungen sein. – Im ganzen war es ein interessanter, vielfach gelungener Versuch. Das sehr gut besuchte Haus liess sich weniger befremden als anregen und zollte so vielfachen Beifall, dass Dr. Beer sich zunächst als Regisseur dankend neigen, dann für den Dichter danken konnte.

13.11.1920, Reichsdeutsche Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; sets: Reinhold Schön; Ernst Karchow (Milliardärarbeiter); Karl Zistig (Grossingenieur).

125. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 21, No. 25 (4.12.1920), 283–84.

Die reichsdeutsche Uraufführung von Georg Kaisers neuestem Schauspiel *Gas II* im Neuen Theater, das die grösste Mehrzahl von Kaisers Werken aus der Taufe gehoben hat, brachte weder eine Sensation noch ein Theaterereignis von Bedeutung. Der Dichter bewegt sich wiederum in Inhalt, Sprache und Stil auf denselben Bahnen wie bisher. Auch hier wieder das soziale Problem der Gegenwart, um das sich schon so viele vergeblich gemüht haben. [...] So ungefähr Problem und Inhalt eines Stückes, das wohl wieder die Befähigung Kaisers zu straffer äusserer Bühnengestaltung und zu fast mathematisch erklügeltem Aufbau zeigt, das aber zugleich auch in ermüdender Gleichförmigkeit der mechanisierten Gebärdensprache, in allmählich zu Starrheit und Eintönigkeit werdender Manier und einem unendlichen Wortschwall sich wie ein Film abrollt. Innerlich weiss uns Kaiser trotz all der

Volk und Menschheit beglückenden Reden nicht zu bereichern. Man bleibt kalt und sieht nur den geschickten Konstrukteur. Auch die willkürliche Vergewaltigung der Sprache in extrem-expressionistischen Satz- und Wortbildungen wirkt allmählich abgeschmackt, gesucht und erklügelt. Ebenso ist in dem Stück viel Unklares und Verworrenes, viel äusserlich Gemachtes. Der Erfolg blieb denn auch, trotz der von Direktor Hellmer geleiteten ausgezeichneten Aufführung, in der sich besonders Ernst Karchow als Milliardärarbeiter und Karl Zistig als Grossingenieur auszeichneten, und trotz den zweckentsprechenden Bühnenbildern von Reinhold Schön, aus. Der erste Akt wurde schweigend begraben, und auch nach dem zweiten und dritten herrschte eine lähmende Stille, die nur durch einige Zischer und ein paar begeistert klatschende Fanatiker unterbrochen wurde. Der Fall Kaiser bleibt nach wie vor ein Problem.

126. Theodor Haubach, *Die neue Schaubühne*, 3, No. 1 (Jan. 1921), 14–17.

Im Neuen Theater [...] sah ich als erste wichtigere Uraufführung Kaisers *Gas II*.

Die Situation vor Hochgehen des Vorhanges war gespannt. In Berlin hatte eine Kaiserpremiere Krawall abgesetzt. Auch hier schienen Freunde des Radau Flegeleien zu preparieren. Trotzdem! Es gab keinen Skandal! Im Gegenteil: die Atmosphäre dieser Uraufführung war dauernd trocken. Nichts Erwartetes geschah. Alles, was sonst Premieren zum Ereignis macht – stürmischer Einbruch des Neuen in freundlich oder feindlich Aufmerksame – blieb aus. Man vergass auch, dass der Dichter Kaiser ein Malheur gehabt hat, in das sich die Polizei mischte. Das war gut so. Denn es ist heute durchaus nicht selbstverständlich, dass einer ein grosser Anarchist sein kann, aber ein schlechter Dichter, und dass umgekehrt die staatsbürgerlichste Gesinnung nicht davor bewahrt, ein Inferieur zu sein. Kurz, das Publikum scheint ohne Hass und Liebe zu dieser Aufführung gekommen zu sein – vielmehr mit jener taktvoll neutralen Erwartung, die immerhin die beste Vorbedingung für eine gerechte Aufnahme ist. Und wenn dann diese Aufnahme doch von Verwirrung zeugte, aber noch nicht einmal einen handfesten Hass aufbrachte, so lässt dies zumindest an der Eignung des Werkes als Bühnenstück einigen Zweifel zu. Doch mir scheint nicht nur die Bühneneignung bezweifelbar. Soweit nach einer Aufführung, die grossen Teils schlecht und unverständlich gesprochen wird, etwas über Sprache und Struktur des Stückes gesagt werden kann, ist wenig Freundliches festzustellen. Die Sprache läuft im Stakkato und unerhört rapid ab. Sie ist klar, knapp und sicher gefügt. Das ist sehr viel und darf bei der ewigen Neigung deutscher Schreiber zu qualligen Sprachkolossen nicht unangemerkt vorbeigelassen werden. Aber es ergibt sich bei Kaiser ein Missverhältnis zwischen Stärke und Menge, und

das Fehlen jedes bildhaften Ballastes macht die höchst überhetzte Intensität zur Farce. Weniger abstrakt ausgedrückt: das ist alles dünn und blutlos, trotz seiner Heftigkeit. Die Konstruktion hält das Stück in seinen ersten beiden Akten aufrecht. Der dritte ist schlecht angefügt und schliesst das Stück undeutlich ab. Als der Vorhang gefallen war, traute niemand dem Ende und blieb sitzen. Von den Schauspielern verdienen Karchow und Zistig genannt zu werden. Sichere, gute Könner. Der Spielleiter war nicht glücklich. Das Bühnenbild des letzten Aktes war schön.

Trotz aller Einwände: Stück und Aufführung stehen dem Herzen des Aktuellen näher und sind momentan wichtiger, aber auch vorübergehender als Werke, die schärferes Mass erfordern.

127. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 23 (1920–21), 393–94.

[...] Im Vergleich zu dieser dramatischen Weisheit [Kurt Heynickes *Der Kreis*] anerkennt man doppelt die Intelligenz und kompositorische Kraft Georg Kaisers, dessen Kopf und Szenenkunst ein riesiges Material – Weltkrieg, soziale Frage, Ethik, Pazifismus – mit synthetischem Willen bewältigt. In *Gas II* wird das Weltgas für den Weltkrieg verwertet. Man erkennt in den 'Blaufiguren' die unterliegenden, in den 'Gelbfiguren' die siegenden Nationen. [...]

Kaiser hat es in seiner Dramenfolge nun mit allen Rezepten versucht. Er diskreditiert sich durch sein Experimentieren. Seine Sozialdramen wirken wie Versuche; wie Rechenexempel: geht es, oder geht es nicht? Gewöhnlich geht es nicht; und das ist dann tragisch. Wie er aber rechnet, wie er von aller Wortstimmung absieht, seine Begriffe in Gleichungen einsetzt und ein X, das grosse Unbekannte, an die interessantesten Stellen plaziert; wie er nach den Gleichungen Szenen baut und diese Szenen in ein dreiaktiges Gerüst von genauester Symmetrie einschachtelt – das bleibt zu bestaunen, obwohl es mit wirklicher Dichtung nichts zu tun hat. Kaiser abstrahiert – wie teils schon früher – von aller Melodie der Rede; die Sprache scheint ihm hier beinahe schon Verundeutlichung der Begriffe; er gibt die Telegrammworte gewissermassen nur als Zeichen für etwas, das man nicht mehr als Klang hören, sondern nur noch denken soll. Die Fabel ist wie ein Skelett blossgelegt, auf dessen Knochen die kurze Wortinschrift ihrer Funktion aufgeschrieben ist. Die anonymen Figuren spielen nicht 'Mensch', sondern 'Begriff' im mathematischen Beziehungsbereich. Wie das Szenengefüge sich schon geometrisch ansieht, so müssten konsequent die Menschen als Dreiecke oder Kuben in ihre unsinnliche Erscheinung treten. Georg Kaiser gibt nur mehr die Formel einer Architektur: ihre Raumgesetzlichkeit. Er ist wahrhaftig der Kubist des

Dramas.

128. Bernhard Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 15.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 49, p. 856.

Gas II ist das magerste Drama der Weltliteratur: ein Skelett. Gleichwie die konsequenten Kubisten unter den Malern alles was kreucht und fleucht und wächst ins Dreieck oder ins Rechteck hineinschematisiert haben, so hat die Tendenz des Telegrammstils und der völligen Entindividualisierung des Menschlichen uns hier zur Schwindsucht des Dramas geführt. Die Aufhebung individueller Unterschiede zwischen Mensch und Mensch, Rede und Rede, Bewegung und Bewegung ergibt nun nicht nur eine anonyme Gleichförmigkeit innerhalb des einzelnen Stückes, sondern hebt beinahe auch schon die formale Verschiedenheit mehrerer Dramen auf – wie kubistische Gemälde sich zum Verwechseln ähnlich sehen. *Gas I*, *Hölle Weg Erde* und *Gas II* sind sich als dramatische Formeln schon derart angeglichen, dass fast nur noch der Fabelinhalt, der Denkstoff und der Gehalt an Zeitsensationen die wesentlichen Merkmale zur Unterscheidung dieser Stücke angeben. Der künstlerische Charakter ist Uniform geworden, der 'Stil' gehorcht der Mathematik. Das Gesetz der Symmetrie frisst alles Leben auf.

Für den Dichter ist diese Art von Kunstübung nicht einfach die verlegene Geste einer verarmten Phantasie. Denn im *geretteten Alkibiades* leistete er noch jüngst ein auf dialektische Methode gestelltes Denkspiel, zeigte Geist und elegante Philosophie in spannender Bewegung. Hier, wo er den Mechanismus der entmenschten Zeit schildert, macht er willentlich reine Kunst selber zur Mechanik. Alles ist Maschine, die signalisiert, läutet, pfeift und durch die Zungen ihrer Sklaven immerhin auch noch spricht: Meldungen, Agitationsreden, Prophetien, Volksgerufe – alles aneinander vorbei, aufgeklebt auf den Transmissionsriemen, der mit Explosion endlich eintritt und Welt und Publikum erlöst. Kein Fetzen Fleisch mehr hängt an den chemisch gereinigten Gerippen, kein dichterischer Hauch weht aus der Gasluft. Erstaunlich bleibt nur die Kaisersche Umsetzung des Lebens in die knappste Formel, die virtuose Placierung der ungeheuren Stoffmasse von tausend Leitartikeln in ein dreiaktiges Eisenbetongerüst, das zwar nur anderthalb Stunden zu halten braucht und dann mit Krach zusammenstürzen darf: Symbol der Nichtigkeit von Leben, Dichtung, Drama und was es sonst noch geben mag in Kaisers Geistbereich. Und auch inhaltlich bestätigt das Drama die Skepsis an allem Ja der Erde. Ein gelber Soldat deklamiert auf den Trümmern der miserablen Gegenwartskultur das Jüngste Gericht: Dies irae [...] da stockt ihm das Kirchenlatein in der Gurgel... Gasvergiftung... Aus!

Friedlich rollt der Vorhang hernieder und verdreht die Folgen von Militarismus und Pazifismus mit nihilistischer

Gebärde.

Dieser zweite Teil von *Gas* entsprang wohl weniger einer dichterischen Notwendigkeit Kaisers zur Lösung der Menschheitsfrage, als dem Zwange zur Einhaltung eines Versprechens der Milliardärstochter (*Gas I*): sie wolle den Neuen Menschen gebären. Nach zweijähriger Schwangerschaft erblickte der Angekündigte nun das Licht der Welt [...].

[...] Wir befinden uns nämlich, wenn wir der Kaiserschen Symbolik auf den untiefen Grund blicken, in einem der im Weltkrieg besiegten Länder. Im ersten Akt werden Ludendorffisch dem Moloch 'Blaufiguren' hingeworfen; im zweiten Akt kommen die feindlichen 'Gelbfiguren' und zwingen die unterlegenen Blauen zur Zwangsfabrikation von Gas für weiteren Militarismus. [...]

Man stellt durch Kaisers Brille hindurch mit Erschütterung fest, dass seit *Gas I* die Welt nicht weiter geworden ist. Und um sich vor weiterer Wiederholung in einem womöglichen *Gas III*, *Gas IV* u. ff. zu bewahren, lässt der Dichter den Giftball durch des Milliardärarbeiters schwielige Hand mitten unter den Blauen zerplatzen, statt ihn in neuer Kriegswut zu den Gelben hinüberzuschiessen. Die kubistische Bühne stürzt zusammen, Trümmer ragen auf – und jener Gelbe stellt, wie gesagt, den Dies irae fest. Statt der Posaunenstösse des Gerichts klatschte eine Gruppe von Menschen vom hohen Balkon herab in Eintracht mit einigen Gleichgestimmten im Parterre. Einige Andersdenkende übten sich darauf in der Aussprache eines scharfen S-Lauts. Die Meisten aber gingen kopfschüttelnd zu ihren Garderobenfrauen, hüllten sich frierend in ihre Mäntel und Spazierstöcke ... und hatten Hunger. Denn *Gas II* ist das magerste Drama der Weltliteratur.

Und doch: einmal wirkte etwas. Ein Menschliches sprach aus dem Skelett – das war die Stimme der Schauspielerin Helene Weigel, die eine wenig bedeutende Greisin sprach: die letzte Rolle, die der Theaterzettel nach einundzwanzig Blau- und Gelb- und anderen Figuren gerade noch verzeichnen mochte. Da erlebte man denn, dass eine Rolle nicht klein und wesenlos genug sein kann, um ein wahres Talent verbergen zu können; das mit einem Dutzend Worten schon erschüttert, und in das Kaisersche Gefüge einen Menschen stellt. Während andere mit langen Reden nur bleiben, was sie von des Dichters Gnade sind: Blaufigur.. Gelbfigur... Schauspielerische Leistungen im Sinne von Menschengestaltung sind allerdings hier ohne eigenschöpferische Gefühlskraft gar nicht denkbar. Für die meisten Spieler konnte es sich nur um mehr oder weniger temperamentvolle Deklamation handeln. Viele taten mit Eifer in kleinen Rollen ihr möglichstes. Und Dr. Hellmer als Regisseur war mit Sorgfalt darauf bedacht, die Kaisersche Maschine soweit zu ölen und zu schmieren, dass sie wenigstens nicht ratterte oder mitten im Akt Gas liess und stoppte. Der Maler Reinhold Schön lieferte zur Stimmung ein nach kubistischen Prinzipien konstruiertes Werkgebäude von unheimlicher Symmetrie und toter Kälte. [...] Ernst Karchow fügte sich mit harten

Gebärden sicher in den Stil und sprach sein Evangelium mit einem rhetorischen Fanatismus, dem aber die verzehrende Hitze fehlte, um das Eis seiner Rolle zu schmelzen. Karl Zistig bemühte sich, der Kaiserschen Bühnenanweisung zu entsprechen: 'gealtert ins Petrefakt fanatischer Werkenergie...', was ihm gelang. Und so bestätigte denn die getreue Interpretation des Kaiserschen Schauspiels deutlich seine Magerkeit in Idee und Gestalt.

129. Rudolf Frank, *Frankfurter Nachrichten*, 15.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 49, pp. 855–56.

Es ist nicht ratsam, in einer mitteldeutschen Volksversammlung kirgisisch Platt zu reden. Es ist nicht angebracht, ein Schauspiel eminent politischer Tendenz der Redeweise eines preziösen Telegraphenkodes auszuliefern. Erstens, weil dann die Wirkung von Bühne auf Zuschauerschaft herabsinkt wie die Gaserzeugung; zweitens, weil unter solchen Umständen die Echtheit der Gesinnung, die Aufrichtigkeit im Ethos der Dichtung zweifelhaft wird, um so mehr, wenn die Sprache, die sich zwischen uns und den Sinn der Dichtung stellt, gar nicht G. Kasiers Eigentum, sondern Carl Sternheims gewendeter Stil ist.

Zieht man (wozu wir entschlossen sind) das aus Allegorie und Geheimsprache gewobene Laken von den Vorgängen und Zuständen dieses Bühnenwerkes herunter, so blickt man in ein Theaterstück, welches den Titel tragen müsste: 'Das Verbrechen Versailles oder: Die blutige Niederlage des internationalen Pazifismus.'

[...] Dritter Akt: 'Nicht für uns!' stöhnt es durch's Land, durch's arbeitende Volk. Nicht für uns Arbeit, Qual und Schaffen. Sklaverei lässt den Arbeitsertrag tiefer und tiefer sinken. Wir blicken in den ratlosen Jammer der Gegenwart, blicken in drohend nahe Zukunft. Ein Riss geht durch's ganze Volk, durch alle Parteien. Befreiung wollen alle von unerträglicher Fron. [...]

Nur unvollkommen war Kaisers gestaltende Kraft dem gigantischen Vorwurf gewachsen. Wenn Expressionismus Herauspressen des wesentlichen, des seelischen Kerns bedeutet, dann ist Kaisers Kunst das Gegenteil von Expression, nämlich Bandage, Maske, Klausur. Dies betonte die Aufführung, Regie: Hellmer, die sich noch einen Meridian weiter vom Mittelpunkt der Dinge fernhielt als die Kaisersche Form und dem ungeheuren Getöse des letzten Kampfes und Zusammenbruches auswich. Hellmer baute auf's gedichtete Wort, aber das Wort war brüchig. Die Darstellung ging aus auf statuarischen Stil. Nicht ihre Schuld, dass sie im automatischen anlangte.

Jener Antagonismus in Meinung, Taktik und Gesinnung, den sehr kluge Auguren vor kurzem als den Gegensatz von 'pazimondäner Cassirerei und blutrünstigstem Klubsessel' formulierten, kam in Gegenspiel von Karl Zistig und Ernst

Karchow überzeugend zum Ausdruck. Mächtig schwangen die Stimmen, und das Herz pochte. Fried und Trutz, die Gegensätze blau und gelb, die nie sich zum sonnigen Grün der Wiesen, der Wälder, der reinen unschuldigen Natur vereinen wollen, zeigten in verbissener Härte menschlichen und schauspielerischen Fond. [...]

Die Haltung des Frankfurter Publikums war – man kann das angesichts des Berliner Kaiserdramas wohl sagen – mustergültig und würdig des Hauses, in dem dieser Dichter mit vielen und den besten seiner Werke eine Heimstatt gefunden hat.

130. B., n.d., n.s., GKC.

[...] *Gas II* ist keine Entwicklung nach oben mehr. [...] Wir hatten gehofft, aus allem menschlichen Leiden durch den Erlösungsgedanken, den hier Kaiser durch den Milliardärsohn predigt, irgend einen Fingerzeig zum Besseren, zum Gesundungsprozess zu finden, wurden aber grausam enttäuscht. [...] Das Äusserliche: Die bisher schon kaum noch erträglich gewesene Sprache ist ins fast Widersinnige verzerrt worden, die Menschen sind nur noch Automaten, die Szene ein Bild nüchterner Hässlichkeit und Hoffnungslosigkeit.

So kam es, musste es kommen, dass das Premierenpublikum des Neuen Theaters nach allen drei Akten eisiges Schweigen zeigte, nur unterbrochen von einigem Beifall der Kaiserianer, die aber durch Zischen schnell verstummten. Direktor Hellmer hatte sich als Spielleiter viel Mühe gegeben, leider aber die abgehackte Depeschensprache, die nur noch der Funkspruch übertrumpfen könnte, geradezu ungeniessbar gemacht. Einzig die Herren Karchow und Zistig versuchten eine Klärung, weil ihre Rollen – vielleicht bewusst – aus dem Rahmen fielen. Auch der Massenchor der Materialisierten war streckenweise eindrucksvoll, was aber weniger auf den Dichter als auf den Regisseur zurückzuführen ist.

[1920], Erstaufführung, Stadttheater, Magdeburg. Dir.: Vogeler; Paul Rudolf Schulze (Grossingenieur).

131. A. A., *Magdeburger Tageszeitung*, 16.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 49, pp. 859–60.

[...] Es wurde bereits gesagt, dass die Handlung bis zum Schluss des zweiten Aktes ein symbolisches Gleichnis gibt für Deutschlands Fall von Macht und Grösse zu Umsturz und Knechtschaft. Die zeitliche Folge der Hauptphasen – Krieg, Revolution, Unterdrückung – entspricht den

tatsächlichen Vorgängen. Auch bei der kausalen Entwicklung der Übergänge wird versucht, den Dingen eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit anzuhängen und die aus psychologisch-neutraler Wertung entspringenden Gründe in ihrer Geltung auf das Vorbild auszudehnen. Welchen Zweck hätte sonst die Beziehung auf eine Reihe charakteristische Ausnahmserscheinungen, die zum ersten und einzigen Male der Druck einer furchtbaren Wirklichkeit erstehen liess? [...]

So ist vermutlich auch der dritte Akt, der die Weiterentwicklung der Situation bringt, als symbolisches Zukunftsbild gedacht. Möglich, dass der problematische Gehalt des Werkes sich darin noch nicht erschöpft – es ist auch gleichgültig vor der nun selbstverständlichen Frage, was Kaiser einem Volk in seiner tiefsten Erniedrigung zu sagen hat über das, was kommen wird.

[...] Im szenischen Aufbau, in der Behandlung der Personen und der Sprache folgt das Werk dem expressionistischen Stil bis in letzte Konsequenzen. Alles ist auf die denkbar primitivste Formel gebracht. Formeln sind die Grundelemente seiner Technik, aber Formeln, die nicht stimmen. Die kindliche Symmetrie im räumlichen Neben- und zeitlichen Nacheinander der Anlage ermüdet und verpufft in ihrer Wirkung; und Wiederholungen, die bis ins Endlose gehen, sind Abstieg nicht Verstärkung. Die Formel für Mensch heisst hier nicht einmal Typ, sondern Abstraktion. Der Darsteller aber ist als einziger Künstler vorläufig immer noch Meissel und Marmor, Bildner und Material in einer Person; und das Material, mit dem er schafft, ist letzten Endes immer noch der Mensch. Das übliche militärisch-stramme Ruck-Zuck in Gestenspiel und Sprache allein tut's nicht. Solange nicht eine besondere expressionistische Schauspielkunst erfunden ist, muss selbst der beste Darsteller vor den Phantomen Georg Kaisers wieder ins Menschliche umkehren. Hinzu kommt noch, dass seine Sprachform gesprochene Stenographie ist, die sich selbst verschlingt, auch schon bei mässigem Tempo der Aufführung.

Die Bühne soll zwischen dem Stil des Dichters und dem Empfinden der Gegenwart vermitteln, und so muss oft eins von beiden notgedrungen zu Konzessionen gezwungen werden. Hier war der Stil der Leidtragende, wie er es in solchen Fällen – bis zur Erfindung der expressionistischen Darstellungsart – stets sein wird. Zumal da es eine Stileigenart expressionistischer Dramendichter ist, die Anspruchslosigkeit der eigenen Zutaten doppelt und dreifach durch raffinierte Regievorschriften wettzumachen, die zur Hälfte unerfüllbar sind. Es lohnt sich, *Gas II* darauf nachzuprüfen, vor allem den dritten Akt.

Kein Wunder also, dass die Aufführung kalt liess bis in die Fingerspitzen und höchstens als Experiment ein gewisses Interesse fand. Das soll aber nicht davon abhalten, einige offenbare Mängel, die zu umgehen waren, einer schleunigen Abstellung zu empfehlen. Zunächst die Besetzung! Wenn am selben Abend im Wilhelm-Theater *Glaube und Heimat* mit ersten Kräften gegeben wird, kann für die Uraufführung von *Gas II*

natürlich nur eine Episodenbesetzung übrig bleiben. Sie wurde zum Teil in zwei, ja selbst drei Rollen beschäftigt und gab dem Publikum zu den Kaiserschen noch ein paar Vogelersche Nüsse zu knacken. So sah man fünf von den sieben Blaufiguren als Gelbfiguren wieder und hielt schliesslich das Eindringen des Feindes für einen harmlosen Verkleidungsscherz. Dazu eine regietechnisch gänzlich verfehlte Anordnung der Tische. Die Blau- und Gelbfiguren sprachen wie Parade-Nippsachen auf der Kommode ihre Meldungen ins Publikum, statt zur Oberfigur, die weit hinter ihnen thronte. Milliardärarbeiter: 'Wer ist der Chef?' Erste Blaufigur (sieht ihn fest an): 'Vor mir – der Chef!' Herr Liedtke stand aber seitlich hinter Herrn Friedrich, und dieser sah sehr fest ins Publikum. Der zweite Akt war im Tempo völig [sic] verschleppt; rührend, wie Arbeiter und Arbeiterinnen um die Wette deklamierten und vor allem der gute Heinz sich in Schweiss und Pathos badete; ein Glück, dass man sie nicht alle sehen konnte auf ihrem nur handbreit erhöhten Podium. Im dritten Akt lautete die Vorschrift, dass der Milliardärarbeiter die Giftgaskugel über sich wirft; Walter Liedtke warf sie weg, seitwärts in die Kulissen hinein, so etwa wie: Rührmichnichtan. So kann auch eine kleine Ursache einer grossen Pointe den Hals brechen. Das dann einsetzende Trommelfeuer der Gelbfiguren kam über ein mittelmässiges Theatergewitter nicht heraus. Auf der halbhell bleibenden Bühne sah man die Arbeitergestalten in aller Gemächlichkeit nach rechts und links abziehen; dafür blieb nach dem Einsturz der Halle die erste vorwärtsstürmende Gelbfigur um so unsichtbarer – – – weil Intendant Vogeler nicht in Gelbuniform und Stahlhelm für etwaige Hervorrufe danken wollte. Der theatertechnisch glänzend ausgeknobelte Schlusseffekt der an sich wirkungsvoll gesprochenen Worte fiel damit gänzlich ins Wasser. [...] Die Zuhörer zischten und klatschten, aber die Klügeren gaben bald nach, so dass die Hauptdarsteller und Intendant Vogeler sich dreimal zeigen konnten.

Joint performance of Gas I and II. [*1924*], *Raimund-Theater, Vienna. Dir.: Dr. Beer.*

132. Alfred Polgar, *Die Weltbühne*, 20, No. 26 (26.6.1924), 894–97.

'Gas' ist ein herrlich knappes Wort, nach Gewicht und Umfang ein ideales Geschoss für die Schleuder der Lippen. Man begreift, dass Georg Kaiser, Vater der Prägnanzen, sich in die Schnellkraft dieser Einsilbe 'Gas' verlieben musste. Auch als Wort hat 'Gas' die Eignung, leicht zu brennen und zu explodieren.

[...] Im zweiten Teil ist er geboren, der Milliardärs-Enkel. Krieg tobt, Gas gegen Gas. Die Gasisten

auf unsrer Seite sind des Kampfes überdrüssig, sie weigern die Produktion von Gas. In einer wirklich grossen Szene – der poetische Gipfel des Werkes – steigt ihr Brudergefühl, ihr: Seid umschlungen, Millionen! strahlend hoch, donnernd wie Verheissung rollt die Kuppel auf, und durch die Halle, über der sie lastete, jauchzt der Licht-Jubel der lieben Sonne. In Prosa aus lyrisch glänzendem Edelmetall ergiessen Jüngling, Mann, Greis (und deren feminine Ergänzung) ihre Zuversicht, dass ihnen nun ein neuer, ein wahrer Morgen, Mittag, Abend beschieden sei, und dreimal, in immer gesteigerter Inbrunst, tönt der Liebe Schrei hinüber zum Feinde. Doch dreimal: 'Ausbleibt Antwort!' ruft der Rufer hinter der Szene. Er könnte auch, ohne dass ihm daraus ein Vorwurf zu machen wäre, sagen: 'Keine Antwort!', das kostete genau so viel wie sein Telegramm, auch nur zwei Worte. Doch grollt in dem Verbum 'ausbleibt' immerhin eine dramatische Bewegung, hat es eine Stosskraft, die das schlichte 'Keine' nicht hat. Die Voransetzung des Prädikats aber vor das Subjekt scheint hier ganz in Ordnung, denn an jeder Antwort ist das Wichtige, dass sie ausbleibt. Es ist der Schwerpunkt des Satzes und hat als solcher die Tendenz, Tiefstlage einzunehmen. (Eine Erwägung, die den Beurteilern von Kaisers Diktion überhaupt empfohlen sei.) Der Feind also gibt keine Antwort. Nicht nur das: er dringt ins Werk, nützt die gegnerische Friedenssehnsucht, wie wir die russische Revolution genützt haben zur Verfolgung der eignen Krieg- und Siegzwecke. [...] Die Menschheit ist nicht zu retten [...] das jüngste Gedicht ist über uns hereingebrochen.

Und zwar in Form eines kubistischen Schauspiels, aus breiten, scharfkantig abgesetzten Flächen ineinandergefügt. Die Arbeit eines exakten Schwärmers, der auch zur Hitze auf kaltem Wege kommt. Seine Phantasie fliegt vernunftbeladen: so fehlt es ihr, will sie höher, nicht an auszuwerfendem Ballast. *Gas* ist das Werk eines Dichters, der von der Verstrickung der Erdgeborenen ins Allzuirdische seine Vision hat, die Welt, wie er sie sieht, wenn auch nicht umzureissen, so doch zu umreissen und das Stückchen Garn aus dem grossen Knäuel, das ihm zwischen die Finger gerät, zum starken Gewebe zu verspinnen weiss. Er hat die Gnade des Gesichts und die Kraft zur Gestaltung. Als Vorbeter einer neuen heiligen Menschenbrüderschaft fehlt es ihm wohl an der rechten, herzgeborenen Inbrunst. Seine Verzückung scheint ein Willensakt, und wenn er die Arme öffnet, um Brüder an die Brust zu ziehen, liegt in dieser Geste etwas Turnerisches. Auch riecht die Menschenliebe, die in das Werk hineingetan, ein wenig nach der literarischen Küche. Jedenfalls ist sie ein ausgezeichnetes Ferment, erwirkend dramatische Gärung. In der Diktion, deren formale Kürzung auch gedankliche Verdichtung ist, verleugnet sich der Preusse nicht. Hier wird gemeines Deutsch im Stechschritt überrannt, und jeder Griff ins volle Worte-Leben klappt wie Gewehrgriff. Das Rhapsodische der Sprache übt seinen Reiz. Wenn der Dichter von der Hand am Hebel spricht, folgt dem unweigerlich das gleiche Bild in einer Bearbeitung für den

Fuss am Schaltblock und in einer für das Aug' am Sichtglas. Vor solcher Triplizität des Gedankens gibt es kein Entrinnen. Einzeln wird das Symbol nicht abgegeben. Das hat sein Quälendes, aber auch sein Schönes, atmet den grossen Atem der grossen musikalischen Phrase.

Herr Dr. Beer hat der Dichtung seine Theaterleidenschaft und beklemmende Arbeitsintensität gewidmet. Antaucht fast das ganze Personal der Bühne an dem Thespiskarren, der in Einer Fuhre *Gas I* und *Gas II* zu schleppen hat. Erstaunlich rasch, in der Zeit von kaum zweieinhalb Stunden, sind sieben Akte vorüber. Die Szenenbilder bescheiden sich, mehr Rahmen als Bild zu sein, Rahmen um das Wort. Es sind schematische Querschnitte durch die Situation. Dem Licht hingegen ist dramatische Aufgabe zugewiesen. Die technischen Probleme des Spiels löst der Spielleiter vernünftigerweise dadurch, dass er sie nicht löst, sondern nur die optischen und phonetischen Begleiterscheinungen einer angenommenen Lösung gibt. Zu bemerken wäre hier, dass in der dünnen Luft solches Dramas, viele Meter überm Erdspiegel, in der Alles sofort zum Prinzipiellen gefriert, grade das Glaubhafte das Unglaubhafte wird. Telegraphenstangen mit Porzellan-Isolatoren, Drähte, Lämpchen, Räder: ihre Sachlichkeit wirkt nur störend im übersachlichen Bezirk. Vortrefflich sind die Massenszenen gelungen, das Ineinanderfliessen der Individuen zum Kollektivum. Sehr hübsch, wie im Konferenz-Akt die fünf schwarzen Herren schon in Tracht und Haltung als Un-Menschen gegen den Menschen, den Milliardärsohn, abgesetzt werden.

Rasch tritt der Tod die Dichtung an. Gestern noch war dieses *Gas* eine Sache von übermorgen, heute schon ist es eine von vorgestern. Nein, wie die Zeit vergeht!

B. The Discovery of Kaiser's Early Dramas after his Breakthrough as an Expressionist: 1917–21

Die Sorina

6.3.1917, Uraufführung, Lessing-Theater, Berlin. Dir.: Viktor Barnowsky; Ilka Grüning (Mastridia); Carl Forest (Barssukoff); Kurt Götz (Barin); Traute Carlsen (Sorina).

133. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 6 (1916–17), 123–26.

Georg Kaiser hat Glück. Wären zuerst 'seine' Dramen aufgeführt worden, so hätte sich nach dem Erfolg der Vollständigkeitstrieb unsrer Theater, der eine Ausrede für Bequemlichkeit und Gedankenarmut ist, auch seiner sämtlichen Nebenwerke bemächtigt und ihn uns langsamer oder schneller verleidet – ihn ganz und gar, nicht bloss seine Schalheit, sondern seinen Reichtum dazu. Manche ausgepresste Dichterzitrone weiss ein Klagelied von diesem System und unsrer Erbarmungslosigkeit zu singen. Der glückliche Kaiser dringt zu den Berlinern mit seiner schwächsten Arbeit, die schliesslich doch nicht schwach genug ist, um das Interesse für seine Bühnenzukunft zu mindern. Er wird in der Schätzung von unten nach oben steigen und später noch einmal dem Zensor danken, der ihn während des Krieges durch Verbote erbittert, und an dem er sich mit der *Sorina*... Er erklärt selbst: Dies Stück ist die mögliche Rache, die ich am Zensor nehme! Es ist eher eine unmögliche Rache, nämlich als Rache unmöglich. Welcher deutsche Zensor könnte wohl sich, welchen könnte die deutsche Öffentlichkeit in diesem Russen getroffen glauben, der ein Lump der unappetitlichsten Sorte ist! Faul und feil, dumm und geil, roh und erpresserisch, machtgeschwollen und unbedenklich bereit, den *Kindermord*, den er dem Dichter Barin verboten hat, weil eine Rolle für die Sorina darin ist und niemand ihr nahekommen soll, unter seinem eigenen Namen spielen zu lassen, um drei Wochen lang mit dem schönen Mädchen proben zu dürfen. Dazu muss der Verfasser, der ja nicht tot ist, totgesagt werden; und das unternimmt des Zensors Frau Potiphar, um drei Wochen lang mit dem schönen Jüngling... Also an Fäden mangelt es nicht. Wie der Knoten durchhauen werden wird, ist von Anfang an offenkundig: Jugend findet zu Jugend und prellt das lüsterne

Alter. Eine Lösung, so selbstverständlich und dagewesen, dass dem Autor nicht einmal eine Pointe, ein Unterschriftsschnörkel von unverwechselbarer Besonderheit eingefallen ist; nachdem er schon bei dem Versuch zur Entwirrung der Fäden sich grade nicht überanstrengt hatte. Man hätte ihm raten mögen, statt der Klassiker der Komödie, die er von Kleist über Gogol bis Shaw am Schnürchen hat, nichts weiter als den *Raub der Sabinerinnen* und den immer wieder zu studieren. Da ist zu lernen – wenn es zu lernen ist! –, wie man Motive nicht nur entdeckt und herumhetzt, sondern kuppelt und gattet, bis sie fortzeugend neue gebären, wie man noch Enkeln und Urenkeln keine Ruhe gibt, bis die Gefahr der Inzucht durch den Schlusspunkt des Schwanks beseitigt wird. Kaiser wird ungefähr in der Mitte matt. Bis dahin hat er beschwingt geatmet – jetzt keucht und japst er. Unser Gelächter ist, in Erinnerung an den vergnügten Anfang, früher da als ein Anlass. Wir spüren, wie uns die Lachfalten um den Mund allmählich zur Grimasse erstarren. Liegts wirklich an Kaisers versiechender Witterung für die Schlagkraft der einzelnen Situation, für die Ergiebigkeit einer Figur, für die Lustigkeitsdichte des Dialogs? Zum Teil gewiss. Aber entscheidend ist doch wohl der andre Teil. Es gibt Satiren, die daran scheitern, dass uns der Gegenstand der Satire allzu sympathisch wird. Diese scheitert daran, dass der Zensor zu spasslos widerlich ist. Ein bisschen verliebt muss man selbst in Komödiengestalten sein, die gebührend abgestraft werden. [...] Mit Barssukoff will man nichts zu tun haben, wenn man Kaisers Komödie liest. Dass es auf der Bühne so blieb, war die Schwäche der Aufführung. Eine unnötige Schwäche. Denn auch auf den Umgang mit Barssukoffs Frau von einigen vierzig Jahren verzichtet der Leser. Aber dann sieht er Ilka Grüning. Wie sie im Morgenrock zum Bade schreitet, mit Eimer und Pinsel bewehrt, weil dem Badezimmer die Wanne fehlt; wie sie im Bademantel das Amtszimmer wieder betritt und den Dichter erblickt; wie sie vom coup de foudre getroffen wird, die Verpflichtung fühlt, sich ihres Aufzugs zu schämen, und langsam losschreit; wie sie ihn, ihren 'wilden Liebling', mittags um Zwölf erwartet, mit Geträller herumstolzierend, ein krachseibelnes, dunkelrot karriertes Festtagsgewand um die schwellenden Glieder und ein verwegen grünes Bändchen im falschen Wilhelm; wie sie den armen Kurt Götz – einen Dichter, dem man ein Kunstwerk zutrauen könnte – in die Sofa-Ecke schmeisst und sich auf ihn; wie sie ihn unter Küssen begräbt, bis zwar nicht ihr, aber ihm und uns kreischenden Zeugen die Puste ausgeht: in alledem wird eine jäh entzündete alte Schraube auf die erstaunlichste Weise um ihre Ekligkeit gebracht und fast doch noch des Liebeswettbewerbs fähig gemacht. Nur Eines begriff ich nicht: dass Mastridia und ihre Umgebung das Deutsch des Generals Kantschukoff von Suppé radebrechte. Warum hat man dann neulich bei Shaw nicht halb Englisch gespuckt?

134. Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, Jg. 61, pp. 405–06.

Fühlt man sich schon in den Zirkusszenen des *Tobias Buntschuh* mehr als einmal an Wedekinds nach der Arena duftende Grotesken erinnert, so wird man bei Georg Kaisers Komödie *Die Sorina* [...] den Gedanken an den gefährlichen Rattenfänger so vieler unsrer jungen Dramatiker vollends nicht los. Nur dass hier alles Spiel und Getue scheint, was dort Trieb und Zwang der Natur ist. Die Geschichte spielt in Russland. Dort nur ist ein Polizeiinspektor möglich, der für die Bühne seines Machtbezirkes all und jedes Stück verbietet, in dem die schöne Schauspielerin Olga Michailowna Sorina eine Rolle hat, weil seine Eifersucht es nicht mit ansehen kann, dass ein andrer mit ihr probt, ein andrer sie umhalst oder gar küsst. [...]

Man liesse sich diese komische Talentprobe, der es an frisch zugreifenden Keckheiten nicht fehlt, als Anzahlung auf gediegene Werte gefallen, wenn dem Verfasser nicht seit Jahren der Ruf eines kommenden Genies vorausginge. Und in der Tat wissen wir, dass er ungleich Besseres, Tieferes und Gehaltvolleres geschrieben hat, Komisches wie Tragisches. Warum aber musste ihn dann das Lessing-Theater just mit diesem spielerischen Stücke bei uns einführen? Nur um Ilka Grüning, einer in ihrer mänadenhaften Verliebtheit wie in ihrem erlebnishungrigen Kulturheimweh gleich komischen Mastridia, zu einer zwerchfellerschütternden Rolle zu verhelfen? Dazu sollte einer ernsten Bühne der Ruhm eines jungen Dramatikers, auf den man Hoffnungen setzt, doch zu kostbar sein!

135. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 811–12.

[...] Hinter Georg Kaisers Komödie *Die Sorina* ist überhaupt keine Persönlichkeit zu entdecken, oder nur die andere, die des Originals, auf das hier die Kopie geht, die Wedekinds. Ohne Wedekind wäre dies Stück Georg Kaisers überhaupt nicht möglich; durch Wedekind wird es unmöglicher.

Denn daran ist doch kein Zweifel: bei jeder Linie, die der Karikaturist Wedekind zeichnet, fühlt man die Notwendigkeit eben dieser Ablenkung von der Norm aus Wedekinds Eigenheit heraus; in jeder Wortfolge ist der innere Zwang des Schöpfers; von Wedekinds eigenem Temperament sind alle seine Gestalten umgetrieben. Bei Georg Kaiser ist's ein Stilscherz. Gilt er heute Wedekind – warum sollte er nicht morgen Hofmannsthal gelten? Es gibt so viele Beete im Garten der Poesie.

Nur ein Talent, keine Persönlichkeit, so gibt sich Georg Kaiser hier bekannt. Es ist deshalb ganz gleichgültig, ob *Die Sorina* ein wenig mehr oder weniger amüsant geraten

ist. Selbst die Figur des russischen Polizeigewaltigen, der alle Stücke verbietet [...] – selbst diese Figur ist in ihrer Mischung von Dummheit, Schlauheit, Frechheit, Feigheit nur aus dem Überkommenen gestopft.

Nur ein Talent. Aber doch gewiss ein Talent? Wie dem auch sei, es klingt nicht tröstlich.

136. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 15, 14.4.1917, pp. 256–57.

In Berlin gefiel *Die Sorina*, eine Komödie von Gg. Kaiser. Die Fabel erscheint reichlich töricht: ein in eine Schauspielerin verliebter russischer Polizeiinspektor verbietet aus Eifersucht alle Stücke, in denen irgendein Mitspieler die Künstlerin küsst. Schliesslich gelingt es doch, eine Aufführung durchzusetzen und den Zensor dabei blosszustellen. Von irgendwelcher Satire ist nach Berichten keine Rede. Eine tiefere Bedeutung kommt dem Spiel nicht zu, aber die Bühnenmöglichkeiten sind geschickt ausgenutzt und die Rollen sind dankbar.

137. Julius Knopf, n.d., n.s., GKC.

Der Weimarer Dramatiker Georg Kaiser, dessen schmächtige, dreiaktige Komödie trotz sichtlichen Wohlwollens des Publikums nur dürftigen Beifall gefunden hat, hat ausserhalb Berlins bereits seine Bühnenerfolge zu verzeichnen. Sie bleiben uns unverständlich, wenn seine Stücke durchweg nicht von einem wesentlich höheren Geist und stärkeren Witz getragen werden, als es in dieser *Sorina* geschieht – einer Komödie, deren ausgezeichnete Idee durch die Erfindungsarmut und Witzesfremdheit des Verfassers zugrunde gerichtet wird.

Wie es den Anschein hat, sollte der Ausgangspunkt der Kaiserschen Arbeit eine Verspottung der Zensur sein. Aber gleich im ersten Anlauf entwand sich ihr spröde die Satire, die seine Kraft nicht zu meistern wusste, und so griff Kaiser, bescheidener geworden, zur Burleske. Aber auch dafür reichte es nicht. Bis auf eine gut gelungene Potipharszene, die herzhaft belacht wurde – Ilka Grünings parodistische Kunst tat das ihrige, um sie ergötzlich zu gestalten –, kamen – bis auf etliche Treffer – nur Lauheiten zum Vorschein, die im letzten, armseligen Akt zu Langweiligkeiten ausarteten.

Noch einmal – wirklich schade um den Stoff! Kaiser hat ihn erfunden und zu Papier gebracht, aber verarbeitet hat er ihn nicht. Vielleicht befasst sich ein anderer besserer Komödienschreiber noch einmal damit! – In einer grösseren Stadt – natürlich kann sie nur in Russland liegen –, ist der Polizeigewaltige dem Theaterdirektor ein grausamer Zensor,

der ihm – ausser dem gerade auf dem Spielplan befindlichen – alle Stücke verbietet. Aus Gründen der Eifersucht. [...]

[...] der Polizeimann hat eine Frau und diese Frau, die der Gatte vernachlässigt, verliebt sich in den Dichter und heckt ein Plänchen aus, um seinem Stück zur Aufführung zu verhelfen. Sie spekuliert auf die Gewissensbisse des Inspektors, indem sie ihm einredet, dass der junge Mann sich aus Verzweiflung über das Verbot das Leben genommen. Doch die Unternehmung missglückt, denn nun gibt, in plötzlicher Erleuchtung, das Polizeioberhaupt das Stück des vermeintlichen Selbstmörders für das seine aus und lässt es auch aufführen. Eine prachtvolle Wendung, die amüsant auszunutzen, Kaiser leider so gar nicht imstande war. Denn was folgt, die Lösung, der Triumph des Dichters und der Diva und die Überlistung des Inspektors und seiner, von Potiphargelüsten durchglühten Gattin, ist immer dünner werdendes Gerede.

Direktor Barnowsky hat sich mit dem Stück ersichtliche Mühe gegeben. Das gute Zimmer des Polizeimeisters mit der grellblau karrierten Tapete, den kreischend gelben Fenstervorhängen und den farbigen Schneeballen an der Gaskrone war eine Posse für sich. Da hineingesetzt die Inspektorsgattin der Grüning im knallbunten Kleid, mit gezierter Trippelbewegung, schämigem Lächeln und verliebtem Augenaufschlag – eine Groteske, die stärker wirkte als alle dazu gehörigen Worte. Als der junge Dichter, der die Rolle des keutschen Josephs spielt, entwickelte Kurt Götz einen glücklichen, leicht parodistischen Übermut. Für den genasführten Polizeiinspektor hatte sich Carl Forest ein blöd-brutales Gesicht mit schwarzem Assyrerbart zurecht gemacht. Heisere Säuferstimme und selbstgefälliges Tänzeln ergänzten das komische Bild. [...]

138. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 18 (1917), 101–02.

Dass Barnowsky sich in letzter Zeit junger Dramatiker angenommen, neben Kyser und Wildgans nun auch Kaiser seine Bühne geöffnet hat, sei dankbar betont. Dann nimmt man gern etwas Klingsbergerei in Kauf, die seiner Theaterkasse gut getan haben wird. Das aber müssen wir, denk ich, auch fordern dürfen, dass die Theater, grossstädtische wie die der Provinz, mehr noch den Mut zeigen, das Werk emporstrebender Dramatiker auf seine Lebensfähigkeit zu erproben, dem verständnisvollen Publikum Stellungnahme zu neuen Strömungen zu ermöglichen, gegebenenfalls das Brauchbare einzuhämmern und jedenfalls dem Schaffenden den Stimulus eines, wenn auch irgendwie begrenzten, Erfolges zu bieten. Unter den noch wenigen Dramen Kaisers scheinen mir die *Bürger von Calais* bisher das beste und wertvollste zu sein in einer auffallenden Vereinigung lyrischer und dramatischer Begabung, ohne dass das Theater zu kurz käme. Das hat auch die Uraufführung in Frankfurt a. M. bestätigt

[...]. Eine Aufführung des Stückes *Von morgens bis mitternachts*, das jenem nicht gleichwertig ist, wurde in Düsseldorf geplant und verboten. So könnte man meinen, mit seiner neuen Komödie, deren ursprünglicher Titel *Der Kindermord* von Zensur wegen abgeändert werden musste, wollte sich K[aiser] so etwas wie Verstimmung über geringes Interesse der Bühnen für ihn vom Herzen schreiben. [...] Dies Geschehen ist in drei Akten geschickt unterbracht. Es stimmt nicht immer alles so recht; etwa der Ausweg, wie Barin sein Recht auf das Stück nach der Aufführung geltend macht, wie Barssukoff es dann in seiner Stadt verbieten muss, mutet doch allzu gemacht an. Aber wenn ich vorhin von der Möglichkeit sprach, K[aiser] habe hier vom eigenen Leid des Verboten- oder Nichtaufgeführtwerdens etwas sagen wollen, so wird man die Tatsache hervorheben müssen, dass diese Komödie zwar jetzt erst erschienen ist, nach ihrer Entstehungszeit aber mit der 1911 veröffentlichten *Jüdischen Witwe* zusammengehört, dem Frühesten, was K[aiser] geschrieben hat, wo er mit verblüffender Kühnheit den Judith-Stoff ins Komische abbiegt. Ich gebe der *Sorina* den Vorzug. Sie verrät eine starke Kraft zu charakterisieren, für das Geschehen bis zum Ende Interesse und Erwartung wachzuhalten, dem Dialog Frische und Witz zu geben. Allerdings hat Barnowsky eine bemerkenswert gut durchgearbeitete Aufführung herausgebracht, für die vor allem Ilka Grüning als Barssukoffs Frau ihre ganze Charakterisierungskunst ins Feld führte, durch Forests Polizei-Inspektor und den Dichter des Kurt Götz bedeutsam unterstützt. An der Sorina war nichts zu verderben. Die Bühnen werden auf Georg Kaiser ihre Aufmerksamkeit zu richten haben.

[1918], Volkstheater, Munich. Dir.: Feuchtwanger.

139. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 37, 14.9.1918, p. 528.

Gg. Kaiser ist ein Dramatiker, der heute masslos überschätzt wird. Wenn so ein Mann einmal eine Posse zu schreiben sich herablässt, so ist es in den Augen seiner Bewunderer natürlich keine Posse, sondern etwas 'literarisches'. Der Schriftsteller Feuchtwanger, der sich bei Keyserling und Hauptmann als ein sehr guter Spielleiter erwiesen hatte, glaubte auch diesen 'literarischen' Charakter der 'Komödie' besonders betonen zu müssen, indem er statt das Tempo zu beschwingen, alles dehnte, hinter jedem Scherz standen gleichsam drei Ausrufezeichen und so erfror alle Lustigkeit. Kaiser hat einmal gesagt, er habe die *Sorina* geschrieben, um sich an der Zensur zu rächen, aber in diesem aus eifersüchtiger Liebe zu einer Schauspielerin alle Stücke verbietenden Polizeigewaltigen

wird das Wesen der Zensur nicht getroffen. Da ist keine 'Satire', sondern lediglich Possenreisserei gehüllt in Pseudorussentum, das sich ein wenig von dem genialen Gogol inspirieren lässt.

[1919], *Erstaufführung, Deutsches Theater, Stuttgart. Dir.: Ferdinand Skuhra.*

140. d., *Stuttgarter Neues Tageblatt*, 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 178.

Die Sorina, eine leichte und schnelle Nebenarbeit des Dramatikers Georg Kaiser fand bei der Erstaufführung im Deutschen Theater gute Aufnahme. Mehr Schwank als Komödie, beginnt das Stück mit Gogolscher Satire, um dann allzu bequem im Anekdotischen zu versanden. Kann aber immerhin ganz lustig wirken, vor allem, wenn der Spielleiter, Herr Skuhra, das Groteske noch resoluter unterstreichen, das Tempo stärker beflügeln lässt. [...]

141. fs., *Süddeutsche Zeitung* (Stuttgart), 30.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 178.

In dieser Komödie führte das Deutsche Theater ein Stück von Georg Kaiser auf, das ebensogut von einem anderen sein könnte und um das, wenn es einen anderen zum Verfasser hätte, so wenig Aufhebens zu machen wäre, wie um irgend eine Belanglosigkeit. So aber steht es in einer Reihe echtbürtiger Dichterwerke und will aus der Belangfülle dessen, was der Autor als Künstlerpersönlichkeit zu sagen hat, gewertet sein. Da sei vorweg gesagt: es ist das bislang schwächste Stück Georg Kaisers. Eine Nebenhin-Arbeit aus einer Zeit, da die schöpferischen Kräfte ausgeschaltet waren und der Dichter dem wirkungsbeflissenen Satiriker in eigener Sache das Wort liess. Kaiser will in der *Sorina* satirisch an den verhassten Zensor. Er zückt wohl den Stachel, aber das Gift dringt nicht durch die russische Vermummung, in der man fatalistisch alles Unmögliche für möglich nimmt und sich über nichts wundert. Als muntere Satire setzt das Stück ein und endet als Schwank von krampfhafter Lustigkeit. Der zensurgewaltige Polizeiinspektor einer russischen Kleinstadt steht im Mittelpunkt der Handlung. Ein Charakter von solcher Fragwürdigkeit, dass er in keinem Zug seiner Lumpennatur menschlich interessiert. Dieser Zensurdespot verbietet alle Stücke, die eine Rolle für die Sorina enthalten und hofft durch diese Gewaltkur die Schauspielerin mürbe zu machen, damit sie sein Liebeswerben erhöre. Ausblick auf ein bekanntes Berliner Vorkommnis tut sich auf aus dieser Situation, die Kaiser jedoch nicht in ihren kostbaren

Möglichkeiten nützt. [...]

Die Aufführung der Komödie, unter Ferdinand Skuhras Leitung, hatte Laune und Munterkeit, aber überwiegend jene gangbare Schwankmunterkeit, die das spezifisch Kaisersche in dem Stück, blitzhafte Situationsbelichtung, kantigen Witz und spitzen Dialog durch Gemütlichkeit nivellierte. Herr Brandt spielte den Polizeigewaltigen und bot eine sehenswerte Karikatur eines aufgeblasenen, machtgeschwollenen, dummen und geilen Philisters. Schade bloss, dass all der darstellerische Aufwand an eine menschlich unmögliche Gestalt verschwendet ist. Der liebesdurstigen Mastridia Iwanowna ging Frau Brandt-Schüle mit der Saftigkeit bester Sudermann-Schule zu Leibe. Sie hatte Relief; doch kann man die Rolle noch nüancenreicher (fast möchte ich sagen innerlicher) geben. [...]

Die Aufführung fand den gutgelaunten Beifall des stark besetzten Hauses.

Die Versuchung (originally called *Die Muttergottes*)

31.5.1917, Uraufführung, Thalia-Theater, Hamburg. Frl. Bré (Karla).

142. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 24, 16.6.1917, p. 412.

Unklare verworrene Gedanken einer Sturm- und Drangzeit herrschen in Georg Kaisers *Versuchung*, einer 'Tragödie unter jungen Leuten', die in Hamburg uraufgeführt wurde. Das Stück hiess anfänglich irreführend und geschmacklos *Die Mutter Gottes*. Es handelt von einer Frau, die die Ehe bricht, weil sie einen Edelmenschen gebären möchte. Als sie aus ihrer Schwärmerei erwacht, gibt sie sich den Tod.

143. J. K., *Hamburger Fremdenblatt*, 1.6.1917.

Von Georg Kaiser als einer neuen Hoffnung der dramatischen Literatur ist letzthin viel die Rede gewesen. Von seiner 'Tragödie unter jungen Leuten', die gestern zur Uraufführung kam, kann man kaum behaupten, dass sie diese Hoffnung bestätigt habe. Kaiser hat die moderne Dramenliteratur um ein fragwürdiges Stück ihrer unermüdlichen Behandlung erotischer Probleme vermehrt – das ist ungefähr alles, was man von der 'Tragödie' sagen kann.

Es scheint, als wolle der Verfasser in der *Versuchung* die Folgen der Überspanntheit einer erregten und sensiblen jungen Frau schildern, der – in einer Durchschnittsehe – der Wert der Liebe ohne Hintergedanken nie aufgegangen ist und die in dieser Ehe auch zu der Konzentration der Neigung – Treue genannt – nicht gelangen konnte. Ihr blondumlocktes Köpfchen steckt voll verstiegener und verworrener Ideen. Wenn Nietzsche sagte, dass er die Frau nicht gefunden habe, von der er Kinder möchte, so spricht sie ihm diesen Satz nach: sie hat den Mann nicht gefunden, von dem sie Nachkommenschaft wünscht. Der Gerichtsassessor Albert Axthelm ist zwar ein guter Kerl, aber – er raucht, der Unbedachte! ... er trinkt zuweilen nicht ungern ein Glas Wein, der Verruchte! ... er äussert sogar lebhafte Sehnsucht nach dem Stammtisch der Junggesellenzeit, der Verworfene!... Für die Gemütlichkeit in der Ehe hat er Sinn, aber nicht für ihre höhere und höchste Bedeutung. Und die kleine blonde Eiferin kann ihm seine Schwächen nicht abgewöhnen, obwohl sie – nach den reformerischen Zeitschriften, die Frau Karla neben Nietzsche und anderen Heilspropheten zu lesen scheint – die Ehe gründlich entweihen. Die Ehe soll doch

ausschliesslich den Zwecken der menschlichen Gattung dienen, nicht wahr? Sie ist doch der Wille zu Zweien, ein Höheres über sich hinaus zu schaffen?! O, sie hätte das Band der Ehe nicht schliessen sollen, bevor ihr der Mythus vom Genius der Gattung aufgegangen war, der über die werdende Generation seine Fittiche breitet! Mit mystischer Schwärmerei grübelt sie der neuen sinnlich-übersinnlichen Form der Liebe und Ehe nach, von der das Buch eines Jugendfreundes kündet, der sich ihr in dieser verhängnisvollen Stimmung nähert und in dem sie – zu spät! – den Gatten erkennt, der ihrem Wesen und Willen gemäss gewesen wäre. Trotzdem lässt die Schwärmerin sich mit ihm ein. Aber nun macht sie die Erfahrung, dass die Liebe auch brutalisiert und dass es unmöglich ist, Lust und Liebe und Treue ins Gleichgewicht zu bringen. Sie, die selber unaufhörlich übertriebene und unmögliche moralische Ansprüche gestellt hat, fühlt sich des Mutterberufs nicht mehr wert. Sie treibt der inneren Vernichtung zu, findet keine Brücke zur Wirklichkeit mehr und geht in den Tod...

Diese kurzen Randbemerkungen zum Inhalt des Stücks dürften erkennen lassen, voll welcher Phantasterei es steckt und wie wenig es seelischen Wirklichkeiten entspricht. Es ist doch nicht unmöglich, eine unhaltbar gewordene Ehe zu lösen und einen harmonischeren Bund einzugehen! Vielleicht wollte der Verfasser kritisch gegen die weibliche Überspanntheit und die männliche Schwarmgeisterei der Zeit vor dem Kriege vorgehen? Aber diese Absicht kommt nicht klar und entschieden genug zum Ausdruck. Dafür wurzelt das Stück selbst zu sehr in dem Dunstkreis jener Effemination, die sich in der Zeit vor dem Krieg auch bei uns geltend zu machen drohte. Das ergibt sich auch aus der Tatsache, dass nicht nur die weibliche Hauptperson, sondern auch die männlichen Figuren des Stückes voll schwankenden und unentschiedenen Charakters sind. Sie entstammen der Entartung. Diese Tatsache macht auch die Darstellung ungemein schwierig. Wohl wandte Frl. Bré ihre ganze feine Kunst auf, den Zuschauern ihre Karla näherzubringen und sie wusste auch verschiedentlich lebhafte Teilnahme für ihre Gestalt zu erwecken, aber beim besten Willen konnte sie ihr trotzdem nicht die ungeteilte und dauernde Sympathie der Zuschauer sichern. Ebenso bot Herr Leudesdorff als Naturgenie und Heilsprophet eine recht interessante Leistung, die aber doch keinen rechten Widerhall bei den Zuschauern zu finden vermochte. Herr Bozenhard zeichnete in seinem Gerichtsassessor einen gutmütigen Durchschnittsmenschen, in dem das Geschick des Künstlers alles, die Figur nichts bedeutete. [...] Den einzigen geraden und ungebrochenen Menschen des Stücks, eine junge und gesunde Frau, zeichnete hübsch und sympathisch Frl. Gast.

Stück und Spiel wussten bis zum vierten Akt die Teilnahme, wenn auch nicht ohne Mühe, wachzuhalten; dann aber flaute sie gegenüber der Unbestimmtheit der Charakterzeichnung und Handlung wesentlich ab, und der am Schluss gespendete Beifall klang dünn und enttäuscht.

144. C. A. P., *Hamburger Nachrichten*, 1.6.1917.

Welcher Teufel den Dichter Georg Kaiser auf diesen Berg geführt hat, ist nicht ganz klar. Vielleicht war es Asmodi, der bekanntlich die Dächer und die Decken abhebt und den Eheleuten ein Greuel ist. Vielleicht war es auch Parodi, der die Dichter mit höllischem Grinsen quält, der das Grosse klein macht und das Unterste zu oberst kehrt. Oder gar der mächtige Alkohol, der einst das feinste, reinste Wesen der Dinge bedeutete, bis er zum kleinen Schnapsteufel herabsank, und sich damit begnügen muss, rechte Hand, linke Hand zu vertauschen und den im Dunkeln irrenden Menschlein ein Bein zu stellen. Möglich ist es auch, dass sich alle drei, wie einst Hekates Hexen, zusammengetan haben. Jedenfalls ist ihr teuflischer Plan nur zu gut gelungen, und über den 'Fall' dieses armen Poetlein kann kein Zweifel mehr bestehen. Das darf uns nicht so sehr in Erstaunen setzen, bezeichnet er doch selber seinen poetischen Wechselbalg als eine 'Tragödie unter jungen Leuten'. Gewiss ist er unter den jungen Leuten der allerjüngste, wenn auch nicht an Jahren, so doch an Erfahrung des Lebens und der Kunst und, was das Können anbetrifft, so ist er vollends ein Kind! –

Es ist eigentlich schon eine geraume Zeit her, dass die Dichter, wenn sie ein Stück vom Stapel liessen, damit immer, wie mit einem Torpedo, auf etwas zielten. Meistens wars ein recht papierenes Ziel, dem das dramatische Geschoss galt. Irgend eine Satzung, ein Paragraph im Gesetzbuch oder in dem ungeschriebenen Codex der bürgerlichen Moral sollte durchlöchert werden, und wie klopften die Herzen, wenn die Sprengladung am Ziele mit Getöse explodierte und sich wenigstens eine grosse Dunstwolke erhob. Ein verspäteter Ritter von der traurigen Gestalt sprengt nun auch Georg Kaiser in die Arena und mit eingelegter Feder reitet er auf seiner Flügelrosinante gegen den armen, unschuldigen Paragraphen Elf an. Er bindet allen Ernstes noch einmal mit Bacchus die Klingen, den er für den gefährlichsten Feind der Venus hält, namentlich wenn es sich nicht nur um das Vergnügen handelt, sondern um die Folgen, so da zu kommen pflegen! Um die physiologische Berechtigung dieses Standpunktes will ich mit ihm nicht rechten. Obwohl man, glaube ich, da nach Quantität und Qualität des teuflischen Giftes einen kleinen Unterschied machen muss, und nicht jeder sittsame Stammtischler mit Gewissensbissen umherzulaufen braucht, wenn sein getreues Eheweib ihn beschenken will. Ja manchmal marschieren die feindlichen Götter doch auch vereint, und es schlägt alles zum Guten aus. Ich weiss das natürlich nur aus Büchern. Aber ich berufe mich auf den älteren Kollegen Georg Kaisers, auf Shakespeare, der dem Bastard Edmund die Worte in den Mund legt:

Uns, die im heissen Diebstahl der Natur
Mehr Temperament und Kraft und Feu'r empfangen,
Als in dem dumpfen, trägen Ehebett

Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen,
Die zwischen Schlaf und Wachen man erzeugt.

Wie oft hat wohl Bacchus bei dem heissen Diebstahl der Natur, sozusagen, Schmiere gestanden! Aber alle Abstinenz (bei anderen) in Ehren, ich muss zunächst im Bilde eines alkoholischen Gleichnisses bleiben. Mir scheint nämlich, dass sich Georg Kaiser selber in gewisser Hinsicht übernommen hat. Er hat früher fraglos zu viel Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenaufgang*), Ibsen (*Hedda Gabler*, *Gespenster*), Nietzsche (*Zarathustra*) konsumiert, und nun passiert ihm das Unangenehme, dass ihm das allzureichlich Genossene – ich bitte um Verzeihung – nachträglich etwas aufstösst. Auch für die Zunächstbeteiligten ist das Ergebnis dieser dichterischen Blähungen keineswegs angenehm! – Diese Frau Karla Axthelm, die es nicht überwinden kann, dass ihr Gatte, ein biederer Assessor, sich auf der Hochzeit einen kleinen Schwips angetrunken hat und gelegentlich auch einen Frühschoppen macht, gehört in ein Kabinett literarischer Monstrositäten. Allen Ernstes verweigert sie sich in der Folge ihrem Ehemanne und lebt neben ihm als jungfräuliche Frau, nur weil ihr Kind rein, gross, stolz werden soll, und was der schönen Worte mehr sind! So weit mag die Geschichte ja noch hingehen, obwohl sie unnatürlich genug ist. Nun kommt aber die Überraschung! Dieselbe Frau, die ihrem Manne das harmloseste Weingläschen missgönnt, nimmt für sich gleich den ganzen Weinberg des Herrn im weitesten Umfange in Anspruch. Sie geht nämlich hin und wirft sich einem Jugendfreunde, einer Art Naturapostel und Übermensch nach dem Muster des Rembrandtdeutschen, an den Hals. Jedoch es kommt noch schöner: diese seltsame Heilig-Unheilige – der ursprüngliche Titel lautete sogar: *Mutter Gottes*!! – sucht nun ihrem Manne einzureden, das Kind aus dieser Vereinigung sei von ihm – man denke – im Rausche, ahnungslos erzeugt worden. Da hört denn doch die Gemütlichkeit auf. Ein Kritiker pflegt im allgemeinen hartgesotten zu sein. Aber offen gestanden: gestern habe ich mich geschämt für den Dichter, der das Stück geschrieben, geschämt für das Theater, das ein solches Stück angenommen, geschämt für das Publikum, das sogar noch hier und dort Beifall geklatscht hat.

Es erübrigt nur noch, den Abgesang in Kürze zusammenzufassen. Der Plan misslingt natürlich. Der Alkohol hat also dem guten Assessor doch noch nicht so arg zugesetzt, und schliesslich kommt die Frau Karla selber noch in den Verdacht, eine Trinkerin zu sein und die Mutterschaft nur zu heucheln. Bei dieser Wendung atmet man zunächst auf. Während dreier Akte weiss man nämlich nicht, ob der Dichter Ernst oder Spass macht, ob er nicht am Ende überhaupt nur auf eine Parodie lossteuert. Und wenn sich am Ende alle bei der Flasche wiedergefunden hätten, so wäre das vielleicht gar kein übler Effekt gewesen von etwas grausig-grotesker Komik. Aber er erspart uns auch den tragischen Ausgang nicht. Aus dem Stücke geht nicht hervor, ob Georg Kaiser die absolute Abstinenz vom Alkohol als Vorbedingung auch für die

Erzeugung gesunder geistiger Kinder ansieht. In diesem Falle möchte ich ihm nach Analogie eines bekannten Ausspruches des grossen Friedrich nur den guten Rat geben, es doch erst einmal selber mit dem Saufen zu versuchen. Das Stück ist derart, dass ich nicht wage, die Leistungen der Darsteller des Thalia-Theaters an ihm zu messen. Nur einmal war es mir möglich, dem Verfasser ohne Vorbehalt beizustimmen. Das war bei den letzten Worten des Stückes, die er dem trinkfesten Assessor in den Mund legt und die darum auch diesen Erguss beschliessen möge. Sie lauten: 'Das ist ja furchtbar!'

[1919], *Schauspielhaus, Cologne. Dir.: Georg Kiesau; Elsa Baumbach (Karla).*

145. W. Stöppler, *Rheinische Volkswacht* (Cologne), 13.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 105.

Der überfruchtbare Frankfurter Expressionist Georg Kaiser, dessen Werke in dieser Saison bereits in Amsterdam, Stockholm und London gespielt werden, hat die verschiedenen Problemstellungen abgewandelt: in dem *Frauenopfer* das sexual-brutale, in den *Bürgern von Calais* das geschichtliche und in *Gas*, wo bereits der Sozialisierungs- und Siedelungsgedanke behandelt wird, das volkspolitische Stoffgebiet. *Die Versuchung* ist ein Drama mit sozialbiologischer Tragweite. Ursprünglich war das Stück *Die Mutter Gottes* überschrieben. Es ist ein lästerliches Ärgernis, Rusts Phantom einer übersinnlichen Liebesgemeinschaft, das auf die Formel gebracht ist: 'Ich bin die Mutter. – Gottes das Kind' mit dem Mysterium der unbefleckten Empfängnis Mariä in Vergleich zu stellen! Wir müssen diese 'Tragödie unter jungen Leuten' vom Standpunkte der christlichen Sittenlehre unbedingt ablehnen. Deshalb verkennen wir nicht, dass dieser Ausdrucksdramatiker ein Dichter ist.

Die Aufführung geschah unter Georg Kiesaus Spielleitung, der in den Vorgängen auf der Bühne starke Stimmungen mitschwingen liess. Walter Korth spielte den Axthelm als den grossen Pennäler und Egoisten ohne Horizont. Elsa Baumbach hob die pathologischen Reflexe der Mutter Karla grell in die Erscheinung. Ernst Gode war als der moralische Revolutionär zu zahm. [...] Der Beifall des mässig besuchten Hauses klang gezwungen.

Der Zentaur (later called *Konstantin Strobel*; also appeared later, in a revised version, as *Margarine*)

Der Zentaur, 'Groteskes Lustspiel in fünf Aufzügen', 23.10.1917, Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M. Dir.: Gustav Hartung; Toni Impekoven (Konstantin Strobel).

146. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 45, 10.11.1917, p. 774.

Gleichzeitig mit der Münchener Uraufführung wurde in Frankfurt a. M. Kaisers *Koralle* gegeben. Der Dichter wurde mehrmals gerufen. Die Kritik übersah hier wie dort nicht die Schwächen des Stückes. Wenige Tage zuvor kam der vielverbotene und nun plötzlich vielgespielte mit seinem *Zentaur* ebenfalls in Frankfurt zu Worte. Über diese Groteske lesen wir: 'Der Dichter tritt über die Schranken des Heiklen hinaus, selbst der Tod wird ihm ein Mittel schnoddrigen Humors und die Lebendigen sind nichts anderes als überlaufende Gefässe wenig appetitlichen Inhaltes.'

147. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 20 (1917–18), 278–79.

Zwei Uraufführungen von Georg Kaiser in derselben Woche, in derselben Stadt! Der ausgelassene *Zentaur* und die strenge *Koralle*, die zugleich mit der Aufführung im frankfurter 'Neuen Theater', in den 'Münchener Kammerspielen' zuerst das Rampenlicht erschaute [...]. Von Georg Kaiser, der mit seinen *Bürgern von Calais* vor kaum Jahresfrist die Blicke der Theaterwelt erstmalig auf sich zog und nun plötzlich als der diesjährige Star der Spielzeit dasteht! Ungeachtet ihrer organischen Entstehungsfolge tauchen nun frühere und spätere Stücke des Dichters in wirrem Nacheinander vor uns auf: eine Entwicklungslinie ist kaum zu erkennen, ein Gesamteindruck der schaffenden Persönlichkeit noch nicht ersehbar. Zwischen dem leidenschaftlichen Notschrei eines nach dem Leben Fliehenden in *Von morgens bis mitternachts* und der ernsten Tatverkündigung in den *Bürgern von Calais* steht das farcenhafte 'groteske Lustspiel' *Der Zentaur* (1912), das wie ein Simplizissimus-Scherz anmutet zwischen jenen tragischen Bekenntnissen. Die Möglichkeit so grundverschiedener Auslassungen desselben Künstlers beruht wohl in der gegenseitigen Reaktion zweier Einstellungen seines Wesens zur Welt. Gefühlsmässig regt sich im festen Glauben an menschliche Grösse eine pathetische Idealität in seiner

Seele, die nach edel rhythmisierter Formung verlangt; verstandesmässig aber reibt sich sein Wesen kritisch an den Kleinlichkeiten des Alltags-Daseins und möchte sich lachend in der Komödie erlösen, um nicht weinen oder nicht allzu hart die erbärmliche Wirklichkeit verdammen zu müssen. Bei solcher doppelten Weltsicht wertet der Dichter wohl Tragisches und Komisches fortwährend in gegenseitigem Kontrast, so dass sein Stil nach beiden Richtungen hin sich übersteigert, dass er über die Gestaltung von Individuen hinweg zu der von Typen schreitet, die im ernsten Drama hochpathetisch, im heitern grotesk umrissen werden. Und da es in jeder Art seiner Dramen immer wieder derselbe doppelsichtige Georg Kaiser ist, der sich äussert, so mischen sich fast überall Priesterton und Narrengeschell: allerdings nicht in den beinahe klassizistisch geformten *Bürgern*; während das Leidensdrama *Von morgens bis mitternachts*, der lustige *Zentaur* und endlich die letzte Schöpfung *Die Koralle* (1917), in der seltsamen Durchdringung von Pathos und Groteske ein Gemeinsames offenbaren, das man mit der oft krassen Allegorik in der Formgebung für diese künstlerische Persönlichkeit typisch nennen darf.

Im *Zentaur* ist alles in groteske Pathetik karikiert. Ein 'Lustspiel' – so harmlos, freundlich, graziös wie diese Bezeichnung – gelingt dem bittern Lacher nicht. Eine 'Komödie' hätte von Kaiser gefordert werden müssen; aber er nannte es unsicher und doppelsinnig 'groteskes Lustspiel', wohl fühlend die mangelnde Vergeistigung seines ulkigen Stoffes aus Witz und Sarkasmus. Es geht gegen den durch Pflichten und Paragraphen denaturierten Konventionsmenschen, gegen den seelenlosen Automaten, zu dem der Mensch als Beamter seines Schicksals erstarrt. [...] Und als gewissenhafter Pedant erprobt er [Konstantin Strobel] seine Ehetauglichkeit an der unsauberen Dienstmagd Alma – ohne Lust, mit der Überwindung des wahrhaft Starken, der sich selbst bezwingt. Der Homunkulus gelingt und – tragische Ironie: sein Triumph als ehekräftiger Zentaur bringt ihn mit dem unvermeidlichen Verlust der Bürgerehre und des Amtes gerade um die angestrebte Heirat, wenn nicht auf ziemlich banalen Lustspielwegen sich die 'Liebenden' dennoch fänden.

Fünf sind zuviel der Akte für die szenische Entwicklung einer noch so ausgezeichneten Farcenidee, die in äusserer Technik virtuos über die Bretter rollt, die aber von einer Könnerschaft wie der Kaisers vorteilhafter in drei knappe Akte gebannt worden wäre. Das Beste ist der satirische Luftzug in den ersten Akten, in denen die Th. Th. Heine-Figuren noch unverbraucht ihre Situationen finden. Schade, dass der Einfall vom Ersatzmenschen nicht symbolisch vertieft und aus der Fülle von Witzigkeiten nicht dramatischer in den Vordergrund gespielt wurde. Fast möchte man glauben, dass Kaiser nicht mit dem ganzen Schaffensgeist dabei war, als er den wackligen Zentauren als Pegasus bestieg: denn dieser ganze satirische Kasperltheaterspuck verweht vor einem Hauch aus der Symbolluft der *Koralle*, wo sich erdennahe Geschehnisse emporsteigern zu Visionen

tiefsinniger Geistigkeit und hoher Poesie.

148. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 18 (1917), 334–35.

Man könnte über das groteske Lustspiel *Der Zentaur* von Georg Kaiser wieder eine Groteske schreiben, ja es liegt das Wort nahe 'difficile est satiram non scribere'. Aber damit wäre weder dem Dichter noch dem Publikum gedient, die beide eine ernsthafte Würdigung verlangen können. Was will K[aiser] mit diesem Stück, das im Ernst wie im Scherz stark ins Extrem fällt? Mich dünkt, er will uns vor Augen führen: nichts ist ernsthafter als das Lachen, es gibt kein Ding auf Erden, keine noch so gewagte Situation, keine noch so tiefe Tragik, die nicht auch ein Lachen auslösen und durch das Lachen bis zu einem gewissen Grade ins allgemein Menschliche, Selbstverständliche und Naturgemässe gerückt werden kann. Und so schreckt der Dichter denn vor keiner Konsequenz zurück. Er zieht die Liebe, die Ehe, die Pietät, die Moral ins Lächerliche, ja er macht selbst vor dem Tod keinen Halt. Der 'Zentaur' ist der Erzphilister, der sich aus Pflichtgefühl moralisch vergeht und, man denke, seine unerprobte Männlichkeit mit Erfolg an einer Dienstmagd betätigt. Und das alles trotzdem, oder besser, weil er Bräutigam ist und die Klausel, die eine verstorbene reiche Verwandte der Braut in ihrem Testament festgesetzt hat, besagen soll, dass ihr Vermögen nur dann genossen werden dürfe, wenn sich prompt nach einem Jahr der Ehe ein Erbe einstellen würde. Die plötzlich ins Moralische umschwenkende Familie aber sieht nur den ehr- und zuchtvergessenen künftigen Schwiegersohn und wendet sich entrüstet von ihm ab, bis sich schliesslich am neunzehnten Geburtstag der Tochter herausstellt, dass die Erblasserin für die Braut gerade einen Mann haben will, 'der einer grossen Torheit fähig ist'. Als dann auch noch die alte Haushälterin des Bräutigams die Magd unter eine legitime Haube bringt und damit auch das hinderliche Kind nicht mehr im Wege ist, herrscht wieder helles Gelächter auf der ganzen Linie: der vermeintliche 'Zentaur' wird wieder das Philisterlamm, das er in Wirklichkeit immer war und ist als solches den sauberen Schwiegereltern und der leichfertigen [sic] und leichtbeschwingten Tochter aufs neue willkommen. Was aber nun an Einzelheiten alles in diese 'Handlung' hineingepfropft ist, lässt sich unmöglich in schlicht-sachlichem Tone wiedergeben. Da muss man schon K[aiser] selbst hören, der mit glänzender Beredtsamkeit zwischen Pathos und Groteske schwankt, der in verwegenster Art an die heikelsten Dinge rührt, der von einer geradezu eindeutigen Stärke im Zweideutigen ist. Vieles streift dabei leider stark die Grenzen des guten Geschmacks, so die Erklärung des Bräutigams über den fürchterlichen Tod seines Vaters, der als Margarinefabrikant in das Getriebe der Maschinen geraten und so selber ein schauerliches Ende

genommen hat. Die Schonungs- und Pietätlosigkeit geht fast ins Erschreckende, und es ist durchaus verständlich, dass sich mancher, angeekelt von all den Vorgängen und Bemerkungen, die den herkömmlichen Begriffen von Sitte und Wohlanständigkeit vielfach ins Gesicht schlagen, entrüstet abwendet. Es ist auch begreiflich, dass mancher in den krausen Vorgängen nicht den tieferen Sinn spürt, den K[aiser] hineinzulegen sich bemüht. Und doch dünkt mich das Ganze mehr als ein Ulk zu sein, als der es scheinen will. Auch hier ringt ein Dichter, freilich in absonderlicher und nicht immer sympathischer Weise, mit dem Menschlichen-Allzumenschlichen und gibt manche Weisheit, manche tiefe Wahrheit zum besten. Ob freilich derartige, bis zum äussersten gespannte Grotesken, die unserer Zeit besonders zu liegen scheinen, man denke an Wilde, Shaw, Wedekind, Sternheim, ihren eigentlichen Zweck erreichen, bleibt mehr als fraglich. Die Aufführung eines solchen auch in der Sprache übertreibenden, durchaus drastischen Stückes bietet ganz besondere Schwierigkeiten. Alles muss aufs Unwirkliche, Marionettenartige, Bildhafte gestellt sein: Bewegungen, Mienenspiel, Sprache. Hier nun muss der Darstellung uneingeschränktes Lob gezollt werden: Toni Impekoven als 'Zentaur' war unübertrefflich in seiner schuldigen Unschuld, die Schwiegereltern Vierkant, Alexander Ekert und Käthe Hartmann, machten ihrem Namen alle Ehre, Kitty Aschenbach als bräutliche Range brachte alles mit, was die Rolle erfordert, und auch die Nebenfiguren fügten sich vortrefflich ins Ganze ein. Die Hörer wussten sich scheinbar nicht so recht mit dem Stück abzufinden. Der Dichter konnte zwar einige Male erscheinen, aber der Beifall, in den sich übrigens auch ablehnendes Zischen mischte, wollte nicht recht herzlich klingen. Wie sollte er auch? Herz und Gemüt haben mit dieser Groteske nichts zu schaffen.

Konstantin Strobel, "Lustspiel in 5 Akten", [1919], Erstaufführung, Schauspielhaus, Munich. Dir.: Otto Nebelthau; Rudolf Hoch (Konstantin Strobel); G. A. Koch (Vierkant); Elsa Tiedemann (Judith).

149. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 30, 26.7.1919, p. 435.

In *Konstantin Strobel* nähert sich Gg. Kaiser der Art Sternheims in der Verhöhnung des deutschen Spiessbürgers. Man lacht in der ersten Viertelstunde über die Brautwerbung des pedantischen Schulmeisters recht oft, aber da der Verfasser immer dickere Farben aufträgt, verringert sich bald die Wirkung. Die Schilderung vom Tode des Vaters wirkt schon mehr ärgerlich, als lächerlich. Dieser ist nämlich in die Maschine einer Margarinefabrik gefallen, die Leiche konnte nicht mehr herausgezogen werden und so lieferte die

kulante Firma soundso viel Zentner Margarine zur Beerdigung. Über die Widerlichkeit solcher 'Scherze' braucht man keine Worte zu verlieren. Die Sache wird noch 'hübscher'. Durch höchst unwahrscheinliche Umstände wird Herr Strobel in die Lage versetzt, eine geschlitzte Frauenhose zu sehen. Hierdurch wird nach Ansicht des Dichters Kaiser dessen Charakter ganz verwandelt. Der Schüchterne wird brutal und erzwingt von seiner Mutter das Engagement einer liederlichen Köchin. Bevor er heiratet, will er seine Geeignetheit erproben. Eine Alimentationsklage beruhigt ihn später über diesen Punkt, allein die Braut vermag diesen seinen Gedankengängen nicht zu folgen und gibt ihm den Laufpass. Da sie aber bis zu einem gewissen Zeitpunkte wegen eines schrullenhaften Testamentes verheiratet sein muss, verlobt sie sich mit einem Witwer mit neun Kindern. Allein Strobel wünscht an der testamentarisch gesicherten Rente zu partizipieren; da man auf diesen Wunsch nicht eingeht, verprügelt er den Bräutigam in einer Weise, die ihm eine grosse Geldstrafe einträgt. Mittellos muss er dieselbe absitzen, bis eine reiche Dame, die ihn heiraten will, ihn aus dem Gefängnis befreit. Strobel hat als Schulmeister ihren Sohn so gequält, dass er gestorben ist; sie sehnt sich nach einem Ersatzbuben und Strobel erscheint ihr durch den Alimentationsprozess als der geeignete Mann zur Erfüllung ihres Wunsches. Ich würde es gerne vermieden haben, durch Wort und Schrift an der Verbreitung dieser üblen Fabel mitzuwirken, aber diese Andeutungen lassen sich nicht umgehen. Man gewinnt die Anschauung, als wolle der Autor das Publikum verhöhnen. Am Schlusse ward denn auch mancherlei Widerspruch laut; immerhin behielt der Beifall das letzte Wort. Das Stück ist früher begreiflicherweise Zensurbedenken begegnet, dann wurde es in Frankfurt a. M. unter dem Namen *Der Zentaur* aufgeführt. Die heutige Wiedergabe stellt eine neue Bearbeitung dar. Der Autor scheint also noch nicht eingesehen zu haben, dass, abgesehen von der wirren Handlung, solche Stücke nur geschmackverderbend wirken können. Rudolf Hoch zeigte in der Titelrolle starkes komisches Talent, auch sonst wurde der Simplizissimusstil unter der Regie Direktor Nebelthaus gut getroffen.

150. R. B., n.d., n.s., GKC.

Wenn es der Zweck dieser fünf Akte ist, den Zuhörer zu verärgern, so haben sie ihn bei mir gründlich erreicht. Ich war ordentlich wütend nach dem letzten Fallen des Vorhangs. Beim Fortgehen fiel mir dann ein, dass die Darstellung unter der Leitung des Herrn Otto Nebelthau die eigentliche Ursache 'unseres' Missvergnügens gewesen sein könnte. Nun ist ja nicht zu leugnen, dass der Sternheimstil, in dem dieses sogenannte Lustspiel geschrieben ist, kräftigst unterstrichen und vielleicht ein bisschen zu sehr ins Unmöglich-Groteske verzerrt worden ist. Aber liest man eine

beliebige, besonders verrückte Stelle im Buch nach, dann kann man sich davon überzeugen, dass alles genau so dasteht und dass doch Kaiser der Alleinschuldige oder wenigstens der Hauptsünder ist. Sein gewaltsam stilisierter, grimassierender Humor, der in dieser Form nicht einmal sein Eigentum ist, lässt sich bei gesunden Sinnen unmöglich länger als allerbestenfalls drei Akte hindurch ohne stärkeren Widerspruch ertragen. Man sieht bis dahin sogar noch einiges Positive, wozu vor allem die Charakterbeobachtung und der Sinn Kaisers für die kleinen und grossen Lächerlichkeiten des Lebens gehören. Dann allerdings empfindet man diesen in ein System gebrachten Idiotismus rasch unerträglich, und man möchte am liebsten auf und davonlaufen. [...] Zugegeben also, dass es sich hier um eine Stilkomödie handelt; aber eine Figur wie dieser unglaublich einfältige Lehrer Strobel, der sich seine Braut nicht zu heiraten getraut, weil er nicht weiss, ob er Vater werden kann, und der infolge seiner blödsinnig übertriebenen Gewissenhaftigkeit schuldlos in die schlimmsten Lagen kommt, aber zum Schluss von einer Millionärin geheiratet wird, ist denn doch, auch von der Sternheimperspektive aus gesehen und gewertet, eine beträchtliche Zumutung. Oder sollte dieser Strobel von Anfang an etwa für Pallenberg bestimmt gewesen sein und diesem Umstand auch gewisse sonst kaum erklärbare Züge danken? Möglich wäre das schon. Herr Hoch, ein guter Schauspieler, hat selbstverständlich aus dem Strobel eine in ihrer Kläglichkeit überaus komische Figur gemacht. Aber es ist immer ein bisschen zu viel Absicht in dem, was Herr Hoch macht, und zu viel 'Pointieren' im Sinne einer älteren Theaterschule. Ausgezeichnet, wie von Gulbransson entworfen, ist der Schulmeister Vierkant des Herrn G. A. Koch gewesen [...] Das Publikum hat sicher die Verdienste der Aufführung gewürdigt, ist aber dann kopfschüttelnd und auf Beifall und Widerspruch fast ganz vergessend, nach Hause gegangen.

151. Dr. J. Fr., *Neue Badische Landeszeitung*, 2.8.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 1, pp. 17–18.

Sich mit Georg Kaiser zu beschäftigen, bleibt immer voll Reiz. Auch wo Widerstand, Ablehnung, Verwirrung auftauchen. Ich trat, trotz Vorbehalten, mit Leidenschaft für ihn ein, als er in München zum ersten Mal der literarischen Welt sich so zeigte, wie er schien: in seinem Drama *Von morgens bis mitternachts*. Da war er der Nachfahre von Lenz, Büchner, Wedekind. Würdig dieses Geschlechts. Schon damals aber kokettierte seine Sprache mit Sternheim. Manches andere drang seit diesem ersten ernsthaften Erfolg in stürmischer Folge in die Öffentlichkeit. Die Problematik seines Wesens: die Vielgestaltigkeit, die aus gar zu vielen Blutkreuzungen lebt, wurde deutlicher, die Gehirnakrobatik, die er trieb, sichtbarer, die Dialektik schien und scheint immer mehr über das rein Dichterische zu siegen. Aber ich

bin sicher: mit diesem Georg Kaiser, von dem man manchmal nicht weiss, ob er wirklich nur ein kalter und nicht einmal immer geschickter Macher ist, oder aber doch ein Trunkener und Erfüller des Geistes (wenn auch nie des Herzens) – mit ihm und an ihm dürften wir noch mancherlei Überraschungen erleben. Nun ist es, unter den vielen Werken, wiederum ein Lustspiel, an dem er seine Kraft erprobt. Es [...] heisst bei der Erstaufführung im Münchner Schauspielhaus: *Konstantin Strobel*. Ein grosser Anlauf zweifellos. Ganz anders als in seiner *Sorina*. Die Problemstellung voll erkannt im ursprünglichen Wesen der Komik; das Objekt des bitteren und grotesken Leides ganz klein, die darum gebauten Mittel, Gefühle und Gewalten in unverhältnismässiger Grösse. [...] Ein ungeheures Problem bedrückt ihn [Strobel]: ein Kind? Darf er die Verantwortung zweien Familien gegenüber auf sich nehmen? Weiss er? Hat er sich jemals erprobt? Er muss sein Gewissen, sein Verantwortunggefühl beschwichtigen. Ein aus dem Hause Strobel wegen 'Unzucht' entlassenes Mädchen dient ihm als Objekt. Die er neu in 'Schande' bringt, bringt Schande über sein Haupt. Hilflos stürzt er in sich zusammen: Entlobung, öffentlicher Skandal, Amtsentlassung. Verzweifelt will er sich rächen, dringt in das Haus der Verlobten. Die hat, um für ihre Eltern sich zu opfern, schnell in der Not den erprobten Vater von 9 Kindern und derzeitigen Witwer Farbe erwählt. Wut, Toben ist Strobels Antwort. Er wird herausgeschmissen, wegen Körperverletzung angeklagt, kommt, da er nicht zahlen kann, ins Gefängnis und wird von irgend einem Unbekannten durch Erlegung der Busse befreit. Der Unbekannte ist eine Millionärin. Sie bietet ihm ihre millionenschwere Hand an, mit der Bedingung, dass der erprobte 'Don Juan' ihr für ihr, an Schulmartern verstorbenes Kind Ersatz schafft.....

Diese, mit Absicht ausführlich wiedergegebene Handlung hat alle grotesken Momente. Aber sie hat einen Geburtsfehler: sie jagt um eine gar zu selbstverständliche Sache, um eine schnell sich klärende Unwahrscheinlichkeit fünf lange Akte herum. Die Voraussetzung ist zu schwankend und auch zu schwankhaft, um eine echte Menschenkomödie lange zu tragen. Und doch gibt es fabelhafte Szenen, glänzende Momente in diesem Spiel. Darin liegen seine Erfolgsmöglichkeiten. Aber warum, frage ich mich, fühlt sich Kaiser nicht selbständig und original genug, um seines in der Komödie weit grösseren Bruders im Geiste und in der Weltbetrachtung, Carl Sternheims, zu entbehren? Ganze Stellen spricht er, nicht Kaiser. – Die Aufführung war wirklich nicht übel. Das Schauspielhaus hat zwei komische Talente, Rudolf Hoch und G. A. Koch. Hoch hat Tiefen, Koch Breite. [...] Otto Nebelthau, der Mitdirektor, führte die Regie und zeigte Sinn für groteske Stillinie.

Konstantin Strobel, "Lustspiel in vier Aufzügen" ("Neueinstudierung"), 9.1.1920, Schauspielhaus, Munich. Dir.: Otto Nebelthau; Rudolf Hoch (Strobel); Elsa Tiedemann

(Judith); G. A. Koch (Vierkant).

152. W., *Völkischer Beobachter*, Jg. 34, 14.1.1920, 3–4.

Den Ehrennamen Lustspiel verdient dieses geschickt gemachte Stück nicht, dazu ist es viel zu oberflächlich angelegt. Gleich der Tragödie hat das Lustspiel in die dunkelsten Gründe der menschlichen Seele hinabzusteigen, es muss den Menschen zeigen in seiner Unzulänglichkeit und Qual, wie das Drama, und nur die im Leid gestählte weltumfassende Liebe seines Schöpfers schmückt die Schwächen mit dem goldenen Schimmer der Versöhnung. Einen an sich guten Grundgedanken zur Fratze verzerren, ihn entfalten mit Hilfe erkünstelter Verwicklungen, ist höchstens einer Posse erlaubt. Konstantin Strobel, ein unmöglicher Schulmeister im Stile des 'Ulk' und 'Simplizissimus', das heisst weltenfern bis zur Lächerlichkeit und anmassend bis zur Übelkeit, soll eine Heirat eingehen mit Bedingungen, die er nicht erfüllen kann. [...] Schon die Wahl der Fabel zeigt die undeutsche Abstammung des Verfassers. Man hat in den letzten Jahren auf deutschen Bühnen kaum ein Lustspiel gesehen, dessen Inhalt und Ziel nicht Geschlechtliches gewesen wäre. Ist denn die Welt ein brünstiges Affenhaus? Eine solche Geistesarmut, ein solcher Mangel an sittlicher Grösse spricht aus diesem steten sumpfigen Einerlei, dass man im Ekel ersticken möchte. Freilich, auch in diesem Stück verleugnet sich nicht eine gewisse Meisterschaft geistreichelnder Witzeleien, wie sie unser denkfaules Volk so sehr liebt; in tollen Sprüngen hüpft das Gespräch, stolpert über seine Übertriebenheiten und überschlägt sich; eine hohnlachende Schärfe der Beobachtung blickt aus jedem Wort, aus jeder Schürzung, aus jeder Gebärde, aber über den Rücken des Zuschauers schleicht sich ein Frösteln, denn lieblos vernichtet der Mummenschanz auf der Bühne die leiseste Regung edler Gefühle. Und in echt Heinescher Art schneidet die patzige Geschmacklosigkeit des Schlusses die Entwicklung der Handlung grell ab, aber die Wirkung verfehlt sie natürlich nicht: Aus den Bahnen seines Denkens geworfen, verwirrt, mit ungläubigem, achtungsvollem Staunen verlässt der Zuschauer das Theater. – Gespielt wurde gut. Rudolf Hoch gestaltete mit glänzender Begabung den trottelhaften Strobel; schade, dass die mädchenhafte Lieblichkeit seiner Gegenspielerin Elsa Tiedemann durch das Stück erwürgt wurde. Auch die übrigen Spieler suchten die possenmässigen Abklatsche ihrer Gestalten mit eigenem Leben zu füllen. Aber alles, was sie wirklich tun können, ist, sich in Spasshaftigkeiten zu überbieten.

153. anon., n.d., n.s., GKC.

Konstantin Strobel, ein kleiner, tyrannisierter Tyrann, der vor Pflichttreue aus den Schranken bricht, Typus der Epoche, deren eines Symbol der erhobene Zeigefinger des Lehrers war (das andere war (?) der Schutzmannshelm) ist gezeugt von Sternheim und nur geboren von Kaiser. Gut Kaiserisch ist eigentlich nur der märchenhafte Ausgang und hier und da ein Blick in menschliche Regungen, die bei Sternheim stets von Grotesken überbaut sind. Alles andere: Voraussetzung, Fabel, Milieu, Geistigkeit, Härte und Schlagkraft ist Sternheim und guter Sternheim.

Diese Erkenntnis bestärkte auch die Neueinstudierung im Schauspielhaus. Es ist anzuerkennen, dass die Aufführung (nur Tochter Vierkant hatte keine Ahnung, worum sich das Stück dreht) ganz ausgezeichnet war. Ehepaar Vierkant (Georg August Koch und Marie Glümer) hatte eine saftige Widerlichkeit, Schmelz, Pathos, Vorteilsjägerei, Kleinhirn und Grossschnauze des Bürgers, verschraubte Füsse und verschraubte Moral, als sei es den besten Zeichnungen Erich Wilkes entsprungen. Der Konstantin Strobel des Rudolf Hoch war einer der ersten Komikergestaltungen, die ich in München sah. Haar, Handbewegung, stille Verkümmerung in Anzug und Gesicht, sinnloser Aufschrei, Anklage in Kniekehle und Hacken, furchtsame Eitelkeit... Herrlich!

Konstantin Strobel, "Lustspiel in 4 Akten", [1920], Erstaufführung, Intimes Theater, Nuremberg. Dir.: Albert Martens; Rudolf Hoch (Strobel); Josef Renner (Vierkant).

154. bd., *Nordbayerische Zeitung*, n.d., GKC, incomplete.

Was ist doch dieser Georg Kaiser für ein Tausendsasa... Dieser dramatische Vielschreiber bringt immer wieder Überraschungen. Fast jedes seiner Werke zeigt anderes Genre. Immer wieder bleibt dabei der Eindruck: hier ist ein starker Könner an der Arbeit, mag auch in Einzelheiten manches dabei missfallen; mag hier und dort zwischen grossen Szenen auch Flaches sich breit machen, der Dichter zeichnet mit kräftigen Strichen, hält unserer Zeit den Spiegel vor und scheut sich nicht, auch ihre abscheuliche Fratze zu zeigen. Glutheiss kommt alles aus seiner Seele und wenn es zur Form sich giesst, erscheint sie wohl mitunter bizarr, immer aber fest gefügt. Zwischen *Von morgens bis mitternachts* und der Tragödie *Die Bürger von Calais* steht *Der Zentaur*. Kaiser bezeichnet das Werk als groteskes Lustspiel. Mir erscheint es doch mehr als grotesker Schwank. Das Groteske freilich ist am stärksten betont. [...] Konstantin Strobel greift schliesslich nach der rettenden Hand einer reichen Dame, die keinen Anstoss an seinem 'Vorleben' nimmt. Auch in dieser Schlussszene bricht die Groteske noch einmal stark durch: Der Pflichtmensch war einmal Lehrer des Sohnes seiner zweiten Braut. Durch seine Pedanterie hat er diesen Sohn in

den Tod getrieben. Das hat ihm die Mutter nun gar nicht übel genommen; er soll ihr jetzt Ersatz für den verlorenen Sohn geben. Man kann über diese Art der Lösung denken wie man will; ja man kann sie aus Gefühlsmotiven stark ablehnen. Der Schluss hatte wohl ursprünglich auch eine andere Fassung. Nach Besprechungen bei der Frankfurter Uraufführung im Oktober vorigen Jahres [sic] hat Judith ihrem Konstantin die Probezeugung gar nicht übel genommen und ihn trotzdem vom Fleck weg geheiratet. Sie haben sich also, wie es sonst im Lustspiel üblich ist, 'gekriegt'... Das erschien wohl Kaiser zu spiessbürgerlich und er hat die neue Lösung gewählt. Sie erscheint wohl originell, ob sie glücklicher ist, darüber lässt sich streiten. – Für die Aufführung in Nürnberg hat man sich Herrn Rudolf Hoch vom Nationaltheater in München verschrieben. Er gab den Konstantin Strobel mit der ganzen überlegenen Virtuosität und der feinen Komik seines Könnens. [...]

155. Gustav Rudi, *Bayerische Volkszeitung*, 23.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 138.

Unsere Zeit ist nicht reich an guten Bühnendichtern. Sie wurde plötzlich in eine ganz neue Ära geschleudert. Stücke aus der Vorkriegszeit muten vielfach fast vorsintflutlich an. Ihr Milieu ist uns oft rasch fremd geworden und ihre Personen noch mehr. Ihre Denkungsweise, ihre Begriffe finden häufig kein Echo mehr auf unserem Resonanzboden. Der Krieg liegt zwischen ihnen und uns. Auch etwas Kriegsbühnenliteratur, gottlob nur wenig und rasch abgetan. Die Revolutionsliteratur hat sich noch nicht gefangen. Die Literatur von 1919 tastete, experimentierte. Wir, die sie suchen, krampfen uns an die 'Neueren'. Einer davon, Georg Kaiser. [...] Am Mittwochabend erfuhr Kaisers *Konstantin Strobel* hier seine Erstaufführung. Nach der darstellerisch und literarisch trostlosen Niete der Wedekindschen *Marquis von Keith*-Aufführung, an der nur der Schieber-Marquis zeitgenössisch anmutete, wirkte der Zentaur förmlich erfrischend.

[...] Sie [die Komödie] sprüht von Humor. Der Strobel ist ein 'Urviech'. Er könnte, wenn nicht ein so trefflicher Humorist wie Rudolf Hoch vom Münchner Schauspielhaus, der als Gast auftrat, ihn spielen würde, als schlimme Karikatur wirken. Trotzdem der Kerl voll geistreichen Witzes ist. Die sichtlich übertriebene Karikatur wirkt aber durch Unterstützung der unglaublich ulkigen Mimik. [...] Die Damen Parenna, Frey, Schack und Schmid, sowie die Herren Meyer und Baum passten sich einwandfrei in das von Albert Martens gut geleitete Stück, dessen Satire und Kernpunkt nicht aufdringlich wirken, wenn man sie auch nicht gerade mit der Stallaterne suchen muss.

Margarine, "Lustspiel in vier Akten", 4.9.1925, Uraufführung, Komödienhaus, Berlin. Dir.: Ralph Arthur Roberts (also played Strobel); sets: Hermann Krehan; Julius E. Herrmann (Vierkant); Claire Waldoff (Frau Vierkant); Käthe Haack (Judith).

156. Emil Faktor, n.d., n.s., GKC.

Der Kernpunkt der Satire, mit welcher Georg Kaiser in diesem älteren Werke seines reichen Komödienbestandes vier Akte bestreitet, liesse sich ohne wesentliche Verluste in eine Anekdote zusammenziehen. Etwa so: Lieber Simplizissimus! [...]

Diesem, in aller Spasshaftigkeit kargen Tatbestand wird vielfach sternheimisch aufgeholfen, vor allem durch gnadenloses Gespöttel über äussere und innere Merkmale des Kleinbürgertums. Die Schwiegereltern bestehen aus grossen Bäuchen und kleinen Hirnen, die Braut ist als Erscheinung quantité negleable [sic], der Heiratskandidat dürr, semmelblond, schreckhaft keusch, hat eingekrümmte Füsse, eine zu kurze Weste und versorgt den grösseren Teil der Unterhaltung mit verlegenem Hüsteln. Die alte Mutter Strobels ist ebenso dumm wie fürsorglich. Aber die sehr wirksame Szene, wie Konstantin plötzlich aufbegehrt, von der erschrockenen Greisin die Entlassung der langjährigen Magd und die Einstellung eines liederlichen Ersatzes verlangt, ist schon an der Grenze zwischen Sternheim und Georg Kaiser. Kaiserisch gewiss das Tempo. Kaiserisch auch die Trauergeschichte vom tötlichen Unfall des Vater Strobel, der als Agent einer Margarinefabrik eines Tages im Maschinenraum von Rädern gepackt wurde und nur mehr im streichbaren.... Es lässt sich nicht weiter erzählen, ohne sich an den Geschmacksnerven des Lesers zu versündigen. Kaisers Humor und szenische Virtuosität versündigen sich nicht. Bei ihm muss man selbst über das Schauderhafte lachen.

Es kündigt sich auch schon in dieser älteren, szenisch überknappen, im Tone abhängigen, nur die Hauptrolle ausstattenden Komödie der Dichter der *Kolportage* an. Seitdem man diese dichteste Erfüllung seiner dramatischen Eigenart kennt, versteht man auch besser die Vorläufer. Georg Kaiser musste oft ausholen, um sich und sein eigentliches Naturell einmal voll einsetzen zu können. Er überwand, was in seinem Schaffen sprunghafter Journalismus ist. Er sollte und müsste künftig auch weiter überwinden. Er ist eine wesentlich stärkere Hoffnung geworden.

Über die Simplizissimusanekdote hinaus geht eine Schlussszene, in welcher Konstantin Strobel als abgesetzter Lehrer auf einem Bürodrehstuhl hockt, um die Margarineagentur seines Vaters fortzusetzen. Statt der Kundschaft meldet sich eine liebesbedürftige, wohlhabende Witwe. Sie hat ihrem Antrag einen neuen Zylinderhut und einen kostbaren Pelz vorausgeschickt. Der überraschte

Strobel hustet, jedoch zustimmend. Man könnte den dramatischen Zusatz mit der Rettung Strobels für eine Banalisierung halten. Man soll es nicht. Es ist Kolportage, bereits auch hier in jenem höheren Sinne, der ihr geistige Bedeutung gibt.

Man hatte im Komödienhaus den Einfall, das Stück zunächst als eine Packung Margarine auf die Bühne zu stellen und das Riesenpfund vor den Augen des Publikums als szenisches Produkt zu entschleiern. Solche Einleitungsscherze, die man auch 'optisches Vorwort' nennen könnte, haben nichts gegen sich. Sie müssen nur technisch klappen. Hoffentlich bei Wiederholungen.

Die Spielleitung Ralph Arthur Roberts setzte (mit Bildern von Krehan) die durch Sternheim-Komödien überlieferten Formen fort, ohne sie (von der eigenen Person abgesehen) auch durchzusetzen. Es lag bei vermutlich richtiger Anweisung an schwacher Besetzung. Julius E. Herrmann war als spiessiges Familienoberhaupt sehr ausgestopft und vermochte nicht die Komik eines solchen Körpers spielen. Sein Ton, ebenfalls übertrieben ausgestopft, war erst recht unbeweglich. Claire Waldoff hat als Schauspielerin keine Bühnen- nur eine Brettlwahrheit. Ihr köstliches Geschnarre ist bei Dialogstücken ein gefährlicher Vorzug. Für Käthe Haack war die Rolle zu unergiebig; aber sie kam nach verwaschenen Ansätzen in tragenden Ausdruck herein.

Ralph Arthur Roberts selber spielte für alle. Er verkörperte Sternheimfigur plus Kaiser und fügte obendrein noch etwas sächsischen Dialekt hinzu. Er spielte die pointenreiche Geschichte eines Hustens, er gab dauernd Haftendes.

Durch ihn wurde die hastig vorbereitete, noch der Feile bedürftige Aufführung ein lebhafter Erfolg. An ihm genas auch das Stück.

157. Fechter, n.d., n.s., GKC.

Herr Barnowsky eröffnet sein erstes Theater mit Shakespeare; im zweiten kommt er modern. Mit einem neuen Drama von Georg Kaiser. *Margarine* heisst es und kein Mensch kennt es. Nicht einmal Kaisers Biograph Bernhard Diebold.

Man geht infolgedessen nicht ohne Neugier hin. Soweit interessiert das kalte Talent dieses Schriftstellers schliesslich, dass man sehen will, was er jeweils Neues aufstellt. Aber dann liest man den Theaterzettel und liest an der Spitze des Personenverzeichnisses den Namen Konstantin Strobel. Und plötzlich dämmern Erinnerungen auf: so hiess doch schon eine frühere Komödie Kaisers? Man beginnt philologisch sein Gehirn zu zermartern, stösst auch noch auf den *Zentauren*, eine noch frühere Fassung, und ist am Ende misstrauisch wie ein Zollrevisor. Man fühlt sich düpiert – und schiebt das nicht nur auf den neuen Titel,

sondern rechnet das auch dem Werk als solchem an.

Gegen das Umarbeiten und Umtaufen von Stücken ist an sich nichts einzuwenden. Ein schwer fassbares Stück kann dadurch, dass es nach einem falschen Titel den richtigen bekommt, ein völlig anderes Gesicht, sein Gesicht kriegen und auf einmal klar und greifbar werden. Den Titel finden, ist ebenso Arbeit und Gnade, wie das Schreiben eines Stückes selbst. Ein gutes Stück verträgt schliesslich auch einen falschen Titel, wie Schillers *Kabale und Liebe* beweist. Ein schlechtes verlangt schon den richtigen und darf daher vom Autor ruhig sogar des öfteren umbenannt werden. Mit und ohne Bearbeitung.

Aber – ein Aber ist dabei. Wenn ein Direktor solch ein altes Stück mit neuem Titel nachher aufführt – dann soll er ruhig sagen, dass es sich um ein altes Stück handelt. Er soll nicht tun, als ob es nun eine funkelnagelneue Sache geworden ist, soll nicht in seinem Programmheft von Gott und der Welt und allen möglichen anderen Stücken reden und nur nicht davon, dass seine Uraufführung schon eine lange Geschichte hinter sich hat. Der Zuschauer merkt's ja schliesslich doch – und ärgert sich. Und man soll Zuschauer nicht schon zwecklos vorher ärgern. Das besorgen die Stücke ganz allein ohne alle weitere Nachhilfe. Umtaufen ist oft gut – aber nicht heimliches Umtaufen.

[...] Das Interessante an der Komödie ist, dass man einmal sieht, wie viel Georg Kaiser in den letzten Jahren immerhin gelernt hat. Sie ist im Thema und in der menschlichen Haltung oft so grob, wie es der Verfasser heute nur noch in unbewachten Momenten wird. Aber er wird es immer wieder – und daraus sieht man, dass es nicht Entgleisung, sondern Natur ist. Kaiser hat dies erkannt, und hat dagegen seine Energie des Konstruierens eingesetzt. Damit ist manches vom Ursprünglichen in ihm, von dem überhaupt nicht viel da war, gefallen; das Resultat aber ist geniessbarer geworden. Form und Haltung wurden geistiger – das Wort im Sinn von angewandtem, handwerklichem Geist verstanden. Denn in der Haltung zur Welt gibt es von dieser Substanz nicht viel. Der ewige Spott über den Spiesser und seine Ideale war vielleicht für das Zeitalter Molières noch neu und erheiternd. Heute kann man ihn wirklich bald nicht mehr sehen und wundert sich immer wieder über die Anspruchslosigkeit der Dichter in ihrer Stoffwahl. Verulkt lieber noch euch selber, als immerzu diese Exemplare der Tiefe, die niemand etwas angehen!

Der Titel *Margarine* aber darf noch nicht der letzte sein; denn er ist schlecht. Er trifft das Wesen so wenig wie einst der *Zentaur* und ist sozusagen nur aufgestrichen. Und überdies ist er selbst Margarine, nämlich Ersatz für echte Butter.

Die Aufführung unter der Regie von Herrn Ralph Arthur Roberts war ganz lustig, obwohl das Grobe durch sie nicht gemildert wurde (was wohl auch schwer möglich ist). An der Spitze Herr Roberts selbst, der den Kandidaten machte – mit langen winkeligen Beinen und winkeligen Handdrehungen – mit

einem leitmotivischen Hustenlaut, einem Dialektgemisch aus Sächsisch und Berlinisch und vielen Pausen. Er machte ein [sic] richtige Schwankfigur aus der Gestalt, und das war das Beste. Neben ihm Frau Claire Waldoff als künftige Schwiegermutter. Ganz berlinische Derbheit – oft mit herrlichen Naturlauten; aber man dachte immer wieder: Warum singt sie nicht? [...] Ausgezeichnet und einer der Hauptfaktoren des Abends war der Souffleur; ohne diesen braven Mann oder diese brave Frau hätte es Katastrophen gegeben.

Die ersten beiden Akte wurden dank Herrn Roberts sehr vergnügt aufgenommen. Die beiden letzten fielen ab.

158. Norbert Falk, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Positiver Gewinn dieses ersten Abends der zweiten Barnowsky-Bühne: Ralph Arthur Roberts.

Dieser gelbblonde, fahlgesichtige, bekneiferte Schulmeister im Gehrock mit langen schwarzen Hosen, die über mit Schnallen schliessbaren glanzgewichsten Stiefeln sich bürgerlich ehrbarst falten, ist eine der komischsten Gestaltungen vieler Spielzeiten. Schulheft-korrigierender älterer Jungmann, mit einer in Liebesdingen unerfahrenen Mannheit, aufgewachsen in keuscher Korrektheit, pathetisch in aller Sachlichkeit, ein Heiratskandidat von erschütternder Einfalt, selbstsicher im Bewusstsein unantastbaren Schulbeamtentums. Tragisch, komisch, sinnbildhaft in groteske Karikatur gehoben. Roberts erzeugt mit einem öfter wiederkehrenden Verlegenheitshüstler humorhafteste Auslösungen gespannter Situationen; ergötzlichst das Variable dieses Hüstlers, der mit jeder Wiederkehr die Wirkung nicht abschwächt, sondern steigert.

Ich kenne keinen Komiker, der ihn so oft bringen und mit ihm jedesmal so viel, und jedesmal was anderes zu sagen hätte.

Dieser Konstantin Strobel, dem Roberts aus Georg Kaisers wenig gespieltem Stück heraus (es hiess erst *Zentaur*, dann *Konstantin Strobel*) gestern zu vielbelachter Theaterleibhaftigkeit verholfen hat, ist ja vor seinem Entstehen in zwanzig *Simplizissimus*-Jahrgängen vorgezeichnet gewesen. Und Sternheims Geist schwebte in den Stunden der Zeugung über Kaiser.

Trotzdem: Kaiser hat das Lebewesen Konstantin Strobel in eine beträchtlich komische Begebenheit verstrickt. Konstantin Strobel, sittsam vom Gummikragen bis zu den Schnallenstiefeln, kürt eine Jungfrau, aber Bedingung des Genusses von Mitgift mit Kapital und Zinsen ist, dass innerhalb bestimmter Frist ein Sprössling ins Leben trete. [...] Über den Geschmack dieser grotesken Vorgeschichte [vom Tode des Vaters] wird mancher streiten. Wie sie in der ersten Szene vorgebracht wird, ist von heftigster Lustigkeit.

Für die komische Wirkung des in sich ungleichen Stückes steht Roberts allein ein. Neben ihm, und unter seiner Spielleitung – die viel Auge für sich und gar keine Kritik für die anderen hat – bewegen sich innerhalb der sehr witzig aus einer grossen Margarine-Kiste aufgeklappten Dekoration Hermann Krehans die künstlich verdickte, muntere Käthe Haack, sodann der gleichfalls sehr ausgestopfte, trotzdem nicht komisch erfassende Julius E. Herrmann und im letzten Akt die bühnensichere Marietta Olly. Claire Waldoff für eine mundfertige Kleinbürgerin heranzuholen, erweist sich als böser Fehlgriff. Sie spielt ihren Part wie eine Soloszene, eintönig, mit äusserlichen 'komischen' Behelfen, ohne ihren spezifischen Humor. Man lasse die ausgezeichnete Soubrette und Kabarettistin in ihrem Wirkungskreis, der allein ihre Eigenart entbindet.

159. F. D., n.d., n.s., GKC.

[...] Braucht man über die sittlichen Qualitäten dieser Komödie noch ein Wort weiter zu verlieren? Ihre Herzlosigkeit und Gemütsroheit stinken zum Himmel. Und solche Herren, denen die Brust mit Sand und Kieselsteinen gefüllt ist, nehmen sich heraus, mit ihrer eingebildeten Überlegenheit und ihrem vermeintlichen Humor deutsche Bürgerlichkeit und deutschen Familiensinn zu verulken! Als ob der wahre, lebendige und schöpferische Humor je der Herzenswärme entbehren könnte! Als ob aus schmutzigen Gedanken je ein Kunstwerk entstehen könnte! Nein, auch 'rein' ästhetisch betrachtet, sind diese vier Akte nichts anderes als eine einzige Sudelei. So jämmerlich gebaut, so unsauber, so schludrig gearbeitet, dass man einem Quartaner einen solchen Wisch um die Ohren schlagen würde. Rüde Witze, vorbrauchte Situationen, zu läppischen Karikaturen verzerrte Menschen. Mein innigstes Mitleid all denen, die daran ihr heiliges Gut des Lachens vergeuden mögen Mein Bedauern einem so begabten Komiker wie Ralph Arthur Roberts, dass er mit seinem Witz und seinen guten Einfällen ein dramatisches Klappergerüst aus den ältesten Jahrgängen der *Fliegenden Blätter*, wie diesen Oberlehrer, behängen musste; meine beschämte Verwunderung Herrn Viktor Barnowsky, dem neuen Leiter des Hauses, den seine künstlerische Vergangenheit wohl verpflichtet hätte, es würdiger und anständiger zu eröffnen.

160. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

Mit einem neuen oder vielmehr vergessenen Stück von Georg Kaiser eröffnete Barnowsky das Komödienhaus. *Margarine* stammt aus der früheren Zeit des Dichters, aber zeigt schon ganz die Bissigkeit und den Humor seiner Satire. [...] Der

Schluss ist ganz Kolportage. Irgendeine reiche Dame nimmt den armen Kerl zu sich, weil seine Erzeugertugenden für sie von grosser Bedeutung sind. Schrecklich, nicht wahr? Aber es gibt doch Momente, in denen die Persiflage der Situation und die Groteske des Ensembles von unbedingter Bühnenwirksamkeit sind. In erster Linie ist Ralph Arthur Roberts in der Hauptrolle sehr sehenswert. Die Art, wie seine Pedanterie Kleidung, Bewegung, Liebe und Ehre stilisiert, ist äusserst glücklich. Am Schluss des zweiten Aktes, wo er auf die Idee der Kinderprobe kommt, ist der Kontakt am sichersten. Die beiden letzten Akte lassen sehr nach und enthüllen uns eine gewisse Schalheit, die doch hinter diesen Spässen verborgen liegt. Man kann nicht sagen, dass die Aufführung unter der Regie von Roberts so gelungen war, wie eine [sic] eigene Leistung. Es gibt viele falsche Töne, falsche Bindungen und leider auch eine ganz falsche Besetzung. Man gab Claire Waldoff die Rolle der forschen Mutter der Braut, aber sie hat sich durch die Pointierung ihrer berühmten Couplets jeden Stil für den Charakter einer Rolle zerstört. Der Beifall war doch lebendig und man kann es vorläufig einen Erfolg nennen.

161. Willi Wolfradt, *Das blaue Heft*, 7 (1925), Oct., 9–10.

Wie bisher soll das Komödienhaus auch fortan in der Hauptsache auf die unvergleichlichen Darstellungshumore von Ralph Arthur Roberts gestellt werden, dem Niemand einen den Spielplan mitbestimmenden Einfluss wird weigern wollen unter der Voraussetzung, dass er seine sehr vielfältigen Möglichkeiten nicht etwa selbst spezialistisch beschränke. Als Erstes hat er sich eine unter manchem Titel bereits aufgetauchte ältere Komödie von Georg Kaiser ausgesucht, die jetzt *Margarine* heisst [...] Diese so lehrreiche wie appetitfördernde Geschichte [vom Tode des Vaters] spielt sich nicht etwa vor unseren Augen ab, sondern es wird ihrer nur kurz Erwähnung getan. Da war es denn wohl ein Gebot ausgleichender Gerechtigkeit, ihr wenigstens den Titel einzuräumen, – worauf die Regie ein Übriges tat und die ganze Affäre des allzugut präparierten Ehekandidaten aus einer grossmächtig auf die Bühne gebauten Faltschachtel sich auftischen liess. Auch über solchen initialen Trick hinaus hielt der Anordner auf Stil und versuchte entsprechend der (hier wieder einmal nur zur Abschwächung der Satire) verknappten und saccadierten Sprache das Gehaben und Auftreten zu versteifen und persiflant zu verrenken. Die Mitwirkenden wussten mit diesen Direktiven leider äusserst wenig anzufangen. Das mollig-kitschige Fräulein Braut gab Käthe Haack so ostentativ äffend, dass man nicht eine komische Figur, sondern eine Karikaturistin zu sehen meinte; völlig farblos und monoton brachte die in anderem Rahmen doch so urwüchsige Claire Waldoff ihren Part, – dieser Sprung auf die Sprechbühne ist mal zu kurz gegangen. Auch

Julius E. Herrmann entbehrte jeder irgend überraschenden Humornote. Dafür nun aber Roberts als schulmeisternder Freier und tugendhafter Hammel unablässig erschütternd, wundervoll in der Öde des verdutzten oder besorgten Blinzelns, in der linkischen Geziemung des Benehmens, in tausend kleinen Offenbarungen der Lehrerseele, wundervoller in Momenten der Aufsässigkeit, der verbogenen Erkühnung, – die ganze Skala seiner Ausdrucksmittel aber übertreffend durch den einen trockenen Hustenlaut, den Roberts nicht etwa beliebig verwendet und aufbraucht, sondern nur gerade ein paar Mal in unerhörter Präzision eine Pause auflösen lässt, jedesmal einer Sprachlosigkeit mit diesem verlegenen oder ertappten, entschlossenen oder pfiffigen Aufhusten Worte verleihend, die einschlagen wie der blendendste Witz. Er macht keinen Repetier-Einfall, keine Nummer daraus, und bis zuletzt ist man immer neu überrascht von diesem jedesmal die Situation verblüffend in sich konzentrierenden Geräusch. Über solcher den Reichtum dieser Verkörperung besiegelnden Genialität komödischer Stenophonie vergisst man, mit dem Autor zu hadern, dem zwar kostbare Einzelformulierungen glücken, der aber dem Vorfall doch nur recht dürftige Weiterungen abzunötigen weiss und dessen Spott stets eine Modifikation des Auslachens und nicht der Heiterkeit ist.

162. anon. (2), n.d., n.s., GKC.

Weniger erfreulich war der Anfang im 'Komödienhaus', das Barnowsky mit Georg Kaisers vieraktiger Komödie *Margarine* eröffnete. Bei dem schillernden Gesicht Georg Kaisers konnte man sehr leicht dahinter den alten *Zentaur* vermuten. Diese Komödie von dem Oberlehrer Konstantin Strobel [...] – dieser Komödieneinfall interessiert bei Kaiser nur so lange, als die Fäden angedröselt werden. Hernach als sich herausstellt, dass das pedantische Pflichtgefühl diesen Oberlehrer ins Verderben stürzt und Kaiser den Schluss: Heirat mit der Witwe, die ein Kind braucht, anklebt, verliert sich das Lachen. In der Aufführung des Komödienhauses spielte R. A. Roberts (der hier wohl auch weiter noch herrschen wird) den Strobel und machte eine scharfe, aber nicht dumme Karikatur im Sinne Kaisers; schon die Beinstellungen und sein gelegentliches nervöses Husten sicherten seiner Rolle den Erfolg. Käthe Haack (Judith), Claire Waldoff (Frau Vierkant) und Jul. E. Herrmann (Vierkant) fanden sich in den Karikaturstil hinein. Hermann Krehan machte sehr lustige Bühnenbilder, und eines weiteren sehr guten und sehr eingearbeiteten Mitarbeiters muss rühmend gedacht werden: des Soufflers [sic]. Ich habe lange nicht eine so textunsichere Aufführung gehört.

Rektor Kleist

26.1.1918, Uraufführung, Neues Schauspielhaus, Königsberg. Dir.: Julius Bab; Clemens Wrede (Kleist); Hans Lindegg (Kornmüller).

163. Hans Wyneken, *Berliner Tageblatt*, Feb., GKC.

Im Neuen Schauspielhaus wurde *Rektor Kleist* gegeben, eine Tragikomödie von Georg Kaiser, den zu spielen jetzt Mode oder Ehrenpflicht der deutschen Bühnen zu sein scheint. Ein äusserlich ziemlich geradliniges, innerlich überaus verzwicktes Schuldrama. Sein Kerngedanke ist etwa: 'mens sana in corpore sano'. Eine Symbolik von fast mathematischem Parallelismus soll diesen Satz illustrieren. Auf der einen Seite der Turnlehrer Kornmüller und die Schüler als Vertreter der robusten Körperlichkeit und des gesunden Sinnes, auf der anderen die Titelgestalt mit der schiefen Schulter und dem schamhaft verheimlichten Gesässleiden als wandelnder Inbegriff physischer und seelischer Bresthaftigkeit. An diesem Gegensatz entzündet sich der Konflikt. Körperqualen und hirnzerfressender Neid auf die Gesunden haben die Nerven des Rektors überreizt, seine Ethik verwirrt. Und als er eines Tages an der Wand des Primanerzimmers eine Karikatur seiner Missgestalt entdeckt, bringt ihn das dermassen auf, dass er mit dem Tintenfass danach wirft. Die Tat heischt Ahndung, da der Tintenklecks den Unterrichtsplan verdorben hat.

Nur einer ausser Kleist kennt den Täter: der Schüler Fehse, der die Szene beobachtet hat. Er ist gleichfalls ein verkrüppelter Schwächling, dem Kleist sich wesensverwandt fühlt, und den er darum bittet, die Schuld auf sich zu nehmen. Die beiden Stiefkinder der Natur müssten doch 'gegen die Herkulesse zusammenhalten'. Fehse weigert sich zunächst, worauf Kleist sich dem Kollegen Kornmüller offenbart. Der glaubt ihm nicht, dringt auf weitere Verfolgung der Sache, und Kleist lässt sich, halb widerwillig, zur Bestrafung eines der Tat verdächtigen Schülers verleiten. Als er, von Gewissensbissen gefoltert, sein Verhalten mit ertüftelten Gründen vor sich selbst zu entschuldigen sucht, wird ihm die Nachricht überbracht, dass Fehse sich fälschlich zu der Tat bekannt und dann Hand an sich gelegt hat.

Wie man sieht, ein interessantes Problem voll dramatischer Gestaltungsmöglichkeiten. Leider hat es Kaiser nicht bewältigt. Deshalb zersplittert, trotz des an sich spannenden, kriminalistisch gefärbten Stoffes das Interesse des Zuschauers, zumal das handlungtreibende Hauptmotiv (ein Tintenklecks!) doch gar zu schwächlich ist. Der Sieg der gerechten Sache sollte an den Hemmungen einer von

körperlicher Unzulänglichkeit beeinflussten verkrüppelten Ethik scheitern. In Wirklichkeit scheitert er an falschen Voraussetzungen und weil der Verfasser es nicht fertig bringt, den Grundgedanken seines Werkes bis zum Ende durchzudenken. Kaiser hat sich selbst in den psychologischen Fussangeln verfangen, die auf dem Grunde der Vorgänge liegen.

Wenn trotz dieser handgreiflichen Schwächen das Stück (wie schon kurz gemeldet) nach anfänglich kühler Aufnahme einen ziemlich kräftigen Erfolg errang, so kann sich Georg Kaiser dafür besonders bei unserem Neuen Schauspielhaus bedanken, das seine besten Kräfte ins Feld geführt hatte, um den Sieg zu sichern. Clemens Wrede als Kleist und Hans Lindegg als Kornmüller brachten durch sorglich abstufende Charakterisierung den für die Wirkung so wichtigen Gegensatz zwischen griesgrämiger Kränklichkeit und frischer Männlichkeit vorzüglich heraus, und die feinfühlige Regie Julius Babs hatte für einen gelungenen szenischen Rahmen – Schulräume in einem alten Klostergebäude – gesorgt.

164. Hans Wyneken, *Das literarische Echo*, 20 (1917–18), 717.

Dies Stück des unheimlich fruchtbaren, in letzter Zeit vielgespielten Dramatikers hat ein doppeltes Gesicht. Nicht, weil es wirklich eine Tragikomödie wäre. (Komödienhaftes kann ich darin, ausser ein paar oberflächlichen Schulmilieu-Heiterkeiten, nicht entdecken.) Sondern, weil zwei Tragödien nebeneinander herlaufen. Zwei Krüppel stehen im Mittelpunkt der Geschehnisse: der Alumnatsrektor Kleist und der Schüler Fehse. In jenem hat das Bewusstsein körperlicher Missgestalt (zu dem noch ein qualvolles Hämorrhoidenleiden kommt) alle guten Instinkte ertötet; bei diesem wohnt im bresthaften Leib eine junge, opferbereite Idealistenseele. Beider Lebensfäden verknüpfen sich durch eine Schuld des Rektors. Der Schüler, der allein den wahren Täter kennt, nimmt sie auf inständige Bitten Kleists auf sich und begeht dann Selbstmord, während der Rektor, der aus Feigheit die Bestrafung eines Unschuldigen zulässt, sein Gewissen durch erklügelte und überspitzte Entschuldigungsgründe zu entlasten sucht.

Die Schülertragödie ist zweifellos interessanter und dramatisch keimträchtiger als die Haupthandlung. Leider hat Kaiser sie nur schattenhaft skizziert, während die Tragödie des Rektors breiten Raum frisst, ohne eine merkliche, psychologische Entwicklung zu bringen. Der Hauptfehler des Stücks: seine Überlastung mit allerhand unausgeführten Motiven. (Gedanken aus *Traumulus*, *Flachsmann*, *Frühlingserwachen*, *Hidalla*, auch das *Zerbrochene Krug*-Thema vom schuldigen Richter spielen hinein.) Dem Kampf zwischen Gewissensnot und Angst um die Autorität sind nicht die erwarteten dramatischen Wirkungen abgewonnen. Und eine irgendwie abschliessende Lösung des Konflikts scheitert

nicht an inneren Hemmungen, sondern am Unvermögen des Verfassers, seine Gedanken zu Ende zu denken. Der ganze Aufbau des Dramas ruht auf der Grundlage unwahrscheinlicher Voraussetzungen, die ein ziemlich belangloses Motiv (ein Tintenklex!) zu übertriebener Bedeutung aufbauschen und in der psychologischen Mitbegründung keine ausreichende Stütze finden. So gewinnt auch der leitende Grundgedanke, um den sich die Vorgänge gruppieren, keine greifbare Gestalt. Erst ganz zuletzt klingt etwas der Art an, als jemand von einer 'Afterleidenschaft' spricht, 'einer Art Blutvergiftung bei Siechen und ähnlichen dumpfen Geistern' – man denkt dabei im Hinblick auf die Leiden des Rektors und seine Handlungsweise an Vischers *Tücke des Objekts*, die den Helden über einen Strohhalm stolpern lässt – oder als der Rektor die Ungerechtigkeit einer abstrakten Gerechtigkeit geisselt. Für die Gründlinge des Parterres bleibt bei alledem immer noch genug. Namentlich die flott gezeichnete Gestalt eines wahrheitfanatischen Turnlehrers, einer Art von moralischem Bolschewisten, und die scharfumrissenen Schülertypen haben auf den Brettern Heimatberechtigung. Somit wird diese im Kern verfehlte 'Tragikomödie' vielleicht noch von Königsberg aus ihren Weg machen.

165. Otto Ernst Hesse, n.d., n.s., GKC, incomplete.

[...] Fehse, in seinem Lebensglauben erschüttert, erhängt sich, nachdem er in einem Abschiedsbriefe für seinen Rektor das getan hat, was er im Leben nicht vermochte [sic] hatte: sich als schuldig bekannt und seinen Lehrer vor dem blamablen Geständnis bewahrt hat.

So einfach und scharf, wie hier erzählt, verläuft die Handlung des Dramas nicht. Eine Reihe von Motiven, die in der Exposition sich breit machen, stört die Einheit der Entwicklung dieses Stückes, das mit grösserem Rechte – in Analogie zu der ersten Schulkomödie Kaisers, des *Falles des Schülers Vehgesack* – der *Fall des Schülers Fehse* heissen könnte. Das Interesse an Kleist wird durch das an diesem Schülerschicksal, das wirkliche Tragik, ohne komplizierte und gemachte Voraussetzungen, enthält, beiseite geschoben. Auch die Gestalt des Turnlehrers Kornmüller, der, zusammen mit v. Strauss, gegenüber den Krüppeln Kleist und Fehse Instinktsicherheit und Gesundheit verkörpert, beschattet den Rektor. Kaisers Versuch, die Schuld an dem Untergang des Schülers Fehse diesem Kornmüller aufzubürden, bleibt ebenso spitzfindige Dialektik, wie sein Bemühen, das Verhalten des Rektors, der nur spielerisch sich schuldig bekennt, zu rechtfertigen: die Reden Kleists im vierten Akt, in denen er plötzlich unbegründet als Typus und Anwalt aller Krüppel auftritt, offenbaren eine Nützlichkeitsmoral, mit der man jedes Verbrechen entschuldigen könnte. Über Mitleid mit diesem leiblich und seelisch Armen kann man nicht hinauskommen. Das Publikum bewies durch Gelächter, dass es

selbst dies nicht aufzubringen vermochte. Es ist gewiss eine menschlich ergreifende Szene – vielleicht eine der tiefsten, die Kaiser geschrieben hat –, wenn der Krüppel Kleist mit dem Krüppel Fehse einen Bund gegen die Gesunden und ihre Ethik, die, wie er findet, keine Verpflichtung für die von der Natur Vernachlässigten enthalte, zu schliessen versucht. Aber dieser Versuch wird zum Verbrechen, nicht das Bemühen Kornmüllers um die Feststellung der Wahrheit, und wenn noch mehr morsche Existenzen bei diesem Wahrheitsstreben zugrunde gingen. Das Ethische steht jenseits vom Fleische. Fehse, der wirkliche Held dieser Tragödie, die zu Unrecht eine Tragikomödie heisst, wächst ins Erhabene. In ihm überwindet Seele Körperliches. Drang zur Wahrhaftigkeit steht Drang, dem armen, innerlich zerrissenen Mitkrüppel und geliebten Lehrer zu helfen, gegenüber. Eine Pflicht und ein elementares Gefühl stossen aufeinander. Sie zersprengen die zarte gerade Seele dieses Verwachsenen. Er hilft dem, der sich nicht mehr allein zu helfen vermag, gibt, ein grosser Mensch, dieser kleine Fehse, dem elementaren Mitgefühl in sich den höheren Wert, stirbt aber, um nicht gegen die Wahrheit leben zu müssen. Kleist bricht zusammen. Es bleibt offen, was aus ihm, seiner Ehe, die nur im ersten Akte als Problem erscheint, und aus seinem Beruf wird.

Gewiss ist dies Drama als Drama unzulänglich. Mehr eine Skizze mit zwei Motiven als ein ausgeführtes Werk. Doch, im Vergleich mit den neueren und neuesten Routinierstücken Kaisers, scheint es uns mehr Menschlichkeit zu atmen, scheint es uns auch innerlich theatermässiger zu sein. Die Wirkung der Aufführung bewies das. Julius Babs Regie holte starke Wirkungen aus den Vorgängen heraus, wenn man sich auch die Schülerszenen noch energischer vorstellen kann. Clemens Wrede als Rektor Kleist brachte eine gute pathologische Studie. [...]

166. Ludwig Goldstein, n.d., n.s., GKC.

Die Dichter haben schon alle möglichen Krankheiten und Gebrechen auf die Bühne gebracht: Philoktets Wunde stinkt zum Himmel; Lear, Ophelia und einundzwanzig andere Herrschaften sind oder werden wahnsinnig; Halbes Amandus'chen ist ein Kretin; Sudermanns Lenchen ist blind, Ibsens Hedwig droht es zu werden; der *Ratten*-Mechelke hat einen Höcker; Oswald Alving leidet an der Paralyse; der Prinz von Homburg hat die Mond-, Peer Gynt die Lügen-, der Arme Heinrich die Miselsucht und Dr. Ranke die Rückenmarkschwindsucht. Es war dem vielseitigen Georg Kaiser vorbehalten, diese Liste – mit deren Abschliessung wir einem literarischen Doktoranden nicht vorgreifen wollen – um eine neue Erscheinung zu bereichern. Sein Rektor Kleist plagt sich mit einem geheimnisvollen Übel, von dem wohl nur Spezialisten entscheiden können, ob es sich um Hämorrhoiden, um Hexenschuss oder was ähnliches handelt. Der Verfasser hat

sich über diesen wie über manchen anderen Punkt noch nicht zur vollen Klarheit durchgerungen...

Jedenfalls aber ist Herr Kleist, Vorsteher eines kleinstädtischen Alumnats, ein von der Natur stiefmütterlich behandeltes Menschenkind: krank, verwachsen, unansehnlich und unschön wie Wedekinds Zwergriese Karl Hetmann, mit dem er nur nicht die sprühenden, feurigen Augen teilt. [...]

Es ist möglich, dass sich diese Geschichte irgendwo zutragen könnte oder sogar zugetragen hat; dann aber bleibt sie doch ein ganz besonderer Fall, der auf Allgemeingültigkeit oder auch nur auf Wahrscheinlichkeit keinen Anspruch hat. Nicht leicht wird schon ein Schulmann in leitender Stellung zu finden sein, der um eines solchen Quarks willen seine Gemütsruhe, seine Ehre und schliesslich auch seine Stellung aufs Spiel setzt. Der Verfasser, glaube ich, wäre mit uns besser daran, wenn er die im zweiten Akt glücklich angeschlagenen heiteren Töne festgehalten und sich im wesentlichen mit einer Charakterstudie begnügt hätte. Wäre es kein Kollege Crampton geworden, so doch wenigstens ein Kollege Flachsmann! Statt dessen aber biegt Kaiser ziemlich plötzlich ins Tragische ab und lässt seinen 'Keix' zum Schluss geschwollene Monologe über menschliche Gerechtigkeit halten, wobei uns nur die eine Empfindung beherrscht: wer um 9 Uhr einen so haarsträubenden Seelenmord begeht, wie der Pädagoge Kleist, der hat das Recht verbüsst, um 10 Uhr solche fürchterlichen Deklamationen über die Pilatusfrage 'Was ist Wahrheit?' anzustimmen...

Auch sonst lebt man im leisen Widerspruch. Voraussetzungen sind wacklig, Zutaten überflüssig, Einzelheiten unklar. Doch fehlt es nicht an wertvollen, triebkräftigen Keimen. Das den meisten unbekannt bleibende Martyrium des Krüppels, sein heimlicher Hass gegen die Gesunden und Graden, dieser ewige Winkelzugkampf Mimes gegen Siegfried, vor allem das Bündnis, das der von der Natur Gezeichnete mit einem Genossen seiner Schmach gegen die 'Prahlhänse und Herkulesse' abzuschliessen sucht: das alles sind Ansätze zu – ich will nicht sagen feinerer Charakteristik, aber doch zu feinerer Problematik, über deren intime Erfassung sich Georg Kaiser ja in späteren Werken auch genugsam ausgewiesen hat.

Julius Bab, der schon öfters mit der Feder für den Dichter eingetreten ist, wollte auch als Dramaturg und Regisseur für ihn zeugen. Wie wir schon in einer kurzen Nachtnotiz feststellten, mit entschiedenem Gelingen. Die Novität wirkte auf das Kriegspublikum 'spannend'; die Schülerwitze und Lehrerkopien schlugen glänzend ein, und auch die tragische Wendung nahm man mit Geduld und Andacht hin. Von den Darstellern schoss Clemens Wrede, der sich immer sicherer aus einem Episoden- zu einem Hauptspieler entwickelt hat, den Vogel ab. Der Rektor Kleist ist auch keine üble Rolle. Käme ein Bassermann darüber, so würde er uns mit diesem Hämorrhoidarius beweisen (ein Beweis 'a posteriori'!), dass hier ein zweiter Traumulus ans Licht getreten ist. Das sonnige Gegenbild des Rektors, den leb-

und erdfrischen Turnlehrer Kornmüller, spielte Hans Lindegg auf einen sympathischen Teutonentyp hinaus. [...] Unter den Herren Jungen traten hervor: der v. Strauss des Herrn Spennrath, der Thoma des Herrn Stutzmann und der naturalistisch gemimte krumme Jammerhahn Fehse, der uns Herrn Franken von einer ganz neuen Seite zeigte. [...] Das Schulzimmer muss wohl noch weit altklösterlicher und enger aussehen, wenn die vom Turnlehrer verfügte Umkehrung des Bücherschrankes nicht bloss wie die Herrichtung eines Lauscherverstecks wirken soll.

[1919], *Erstaufführung, Intimes Theater, Nuremberg. Adolf Rückert (Kleist); Albert Martens (Kornmüller).*

167. dt., *Fränkischer Kurier* (Nuremberg), 3.11.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 12, p. 316.

Die Erstaufführung der vieraktigen Tragikomödie *Rektor Kleist* von Gg. Kaiser im Intimen Theater zeigte, dass das Publikum, abgesehen von den Vorzügen der im ganzen gewandten Wiedergabe, wieder für Milieustücke etwas übrig hat. Das Stück könnte auch *Sturm im Wasserglas mit tragischem Ausgang* heissen. Rektor Kleist sucht mit spartanischer Wildheit seiner Hämorrhoiden Herr zu werden und befürchtet Zusammenbruch der Disziplin und Witze über sein Alter, wenn er sich der Krankheit hingibt. In diesen Qualen steigert sich seine Gereiztheit auf das höchste durch seinen Zwiespalt mit dem Turnlehrer Kornmüller, der das neue Erziehungsprinzip: Licht und Luft und Gesundheit von Leib und Geist als das höchste Gut der Jugend verficht. Ihm, dem missgestalteten, schrulligen und durch Schülerstreiche ermüdeten Altphilologen, ist dieser jugendliche Idealismus längst entglitten. Seine Leitsterne sind ununterbrochene, emsige Arbeit, pedantische Pflichterfüllung und was alles sonst noch dazugehört, aus dem goldenen Buch des Lebens einen grau verstaubten Folianten zu machen. In Wirklichkeit aber, bei allen hohen und hohlen Redensarten, ahnen beide nicht, dass sie Karikaturen ihres Werdeganges sind. Zu den kleinen, Lebensklugheit erfordernden Kreis ihrer Pflichten steht ihre übertriebene Selbstweihräucherung, ihre bizarre Vorstellung vom Geist der Antike in lächerlichem Gegensatz. So erscheinen die Schüler als die planmässigen Opfer planloser Philologengehirne, wie sie nicht sein sollen. Das ist das Tragikomische des dichterischen Vorwurfes, in dem kleinste Anlässe mit Bewusstsein und Berserkerfreude zu tragischen Konflikten hinaufgejagt werden, wobei alle Beteiligten dem von ihnen vergötterten Ideal des Wahren, Guten und Schönen weit aus dem Wege gehen. [...] Lehrerkonferenz, schwierige, schrullige Verhöre und 8 Tage strenger Karzer für 5 unschuldige Schüler sind das Ergebnis, das sich der psychopathisch und kränklich veranlagte Schüler

Fehse so zu Herzen nimmt, dass er sich aufhängt, als der einzige, der den Konflikt reinen Menschentums mit der Lüge zu Ende gekämpft hat, als der einzige, der, ein halber Krüppel an Leib und Geist, die sittlich unwiderrufliche Bedeutung des Wahren und Guten für die Welt dunkel erkannte und daraus für sich die Konsequenzen zog. Verzweifelt stehen die beiden fanatisierten Jugendleiter vor der schauerlichen Tatsache, und ihr 'Auf mich die Schuld' bleibt eine pathetische Redensart, die, je nach der subjektiven Empfindung glaubhaft erscheint oder nicht. Georg Kaisers Werk hat die Vorzüge und Schwächen aller Milieustücke, wenn es auch in hohem Grade subtil gearbeitet ist. Milieustücke sind für starke dichterische Naturen ein Ausruhen, aber auch eine kleine Gefahr; man braucht bloss an L. Thoma zu denken. Die Darstellung der einzelnen Charaktere war im allgemeinen auf einer gewissen Höhe. Adolf Rückert schuf einen sehr glaubhaften, schrulligen und überzeugenden Rektor Kleist, nur mit den Hämmorrhoidalschmerzen [sic] dürfte er zum Nutzen des Ganzen etwas haushalten. Die Milieufigur der Frau Sophie, der fast nur die Rolle des Chors in dieser 'klassischen' Tragödie zufällt, lag bei Annemarie Frex in sicher gestaltenden Händen. [...]

168. n., *Nürnberger Zeitung*, 4.11.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 12, p. 316.

Rektor Kleist, eine nicht uninteressante Tragikomödie aus Georg Kaisers Frühzeit, kam am Samstag im Intimen Theater zur Aufführung. Kaiser hat hier noch nicht seinen expressionistischen Stil gefunden, das Werk ist von der revolutionären Form von *Koralle* oder *Gas* sehr weit entfernt und zeigt im allgemeinen die Linien eines ganz normalen Theaterstückes. Es zerbricht erst im vierten Akt die alten Formen. Hier verstummt der Mensch durchaus nicht in seiner Qual, Georg Kaiser lässt vielmehr den zermürbten und niedergebrochenen Rektor sehr heftig und wildbewegt sagen, was er leidet. Diese Klagen einer gequälten Seele sind ein Stückchen expressionistischer Frühwelt in einem sonst sehr theaterüblichen Vierakter, der eigentlich durchaus nicht von Georg Kaiser sein müsste. Irgend ein fingerfertiger Literat könnte ihn – von einzelnen Stellen abgesehen – auch geschrieben haben. Nur hätte er das alles theatermässiger entwickelt. Vor allem wäre ihm nicht der barocke Einfall gekommen, das ganze heisse und sehnsüchtige Schönheitsbegehren des buckligen und kranken Rektor Kleist an einem Fall zu konstruieren, der im wesentlichen die Aufhellung eines (scheinbar) von Schülern verübten Streiches darstellt. Dieser Wurf des Rektors mit dem Tintenfass nach seiner Karikatur, der ein junges Menschenleben in den Tod reisst und den Turnlehrer, den Wahrheitsfanatiker innerlich fast zerbricht, dies Motiv will zu konstruiert und klein erscheinen, um den Gedankenbau zu tragen, der sich darauf

auftürmt. Nicht, dass ein Motiv zu klein sein könnte, aber es ist die Liebe zum kleinen, die Kaiser auch hier fehlt und die seine zum Frescostil strebende Kunst noch nie besass. Trotzdem ist das Werk an vielen interessanten Einzelzügen reich und nachdem man einen geschwätzigen ersten Akt überwunden hat, plätschert es in einem so munteren Theaterfahrwasser, dass man den Instinkt unserer Bühnenleiter bewundern muss, mit dem sie hier wieder einmal an einem brauchbaren Theaterstück vorübergingen. Psychisch fördert es genug wertvolles zutage, der Rektor-Thersites ist scharf erhellt und in Schülerseelen fallen ein paar hellzuckende Lichter. Im Mittelpunkt des Abends stand Herr Rückert, der auch in Episoden immer angenehm auffällt, zum wenigsten durch den Ernst und Eifer, mit dem er auch die kleinste Rolle anpackt, der aber hier mehr bewies. Er zeigte in der Groteskgestaltung des Rektors fast so etwas wie einen kleinen Pallenberg im Werden und seine Sonderbegabung liegt ja auch wirklich auf diesem Gebiet des Grotesk-Komischen. Das Intime Theater hat hier jedenfalls einen Darsteller, der es verdiente, öfter einmal mit diesem seinem besten Können in den Mittelpunkt eines Abends gerückt zu werden. Herrn Martens Turnlehrer, nach ehrlichsten Kräften bemüht, ihn zu einem Gebild zu gestalten, wirkte dagegen flach. Das Publikum schwankte zwischen Befremden und innerlicher Interessiertheit, entschied sich aber dann doch für das letztere.

Das Frauenopfer

23.3.1918, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Knut Ström; Otto Stoeckel (Graf); Ellen Widmann (Gräfin).

169. M., *Düsseldorfer Generalanzeiger*, 25.3.1918.

Es ist nicht gar lange her, da war Georg Kaiser noch sehr unaufgeführt. Er genoss dafür eine gewisse Berühmtheit. Das hat sich nun schnell beträchtlich geändert. Es regnet neuerdings Georg Kaisers, aus allen deutschen Theaterstädten konnte man und kann man über Georg-Kaiser-Aufführungen lesen. Wie wenn man ein Wehr öffnet, so rauschte es hervor. Nur Düsseldorf blieb stumm, hier wurde er bloss verboten. Diesem traurigen Schicksal verfielen seine Stücke *Mutter Gottes* und *Von morgens bis mitternachts*. Aber die Wege der Zensur sind wunderbar. Am Samstag sollte das Eis doch endlich brechen, und gleich gründlich. Zur Uraufführung gelangte das dreiaktige Schauspiel *Das Frauenopfer*, ein Werk, das wirklich allerhand Anforderungen stellt. An den Zuschauer. Man braucht nicht aus Moral verwirrt an es heranzutreten, um es abzulehnen. Auch rein ästhetisch genommen muss es als eine Verwirrung bezeichnet werden. Nicht in seinem Motiv, aber in dessen Behandlung. Bei Paris, im März 1815 spielt das Stück, also zur Zeit der Rückkehr Napoleons von Elba. Ja, keinen geringeren als den französischen Imperator benutzt Kaiser zur Reliefwirkung. Auf dem Hintergrund jenes historischen Geschehens, mit etlichen Fäden mit ihm verknüpft, die jedoch nirgends sich straff spannen, entwickelt sich das Drama des Opfers, das die Gräfin Lavalette dem geliebten Manne bringt. Es ist das nämliche Opfer, das Nora Hellmer bringt. Nur ins Krasse, in [sic] Entsetzliche gesteigert. Auch die Gräfin erlebt die grosse Enttäuschung, bei dem Manne auf Nichtverstehen zu stossen. [...] Wir müssen gestehen, von der Zeitstimmung, obschon Kaiser sie zu malen versucht, nur einen recht schwachen Hauch verspürt zu haben. Die beiden Menschen, die, an sich künstlerisch und konzentriert gedacht, fast ausschliesslich die dramatische Handlung bestreiten und zu denen die übrigen Figuren nur als Hilfsfiguren hinzutreten, wachsen auch keineswegs aus ihrer Zeit heraus, ausgezeichnet durch starke, wilde Leidenschaften, über das Normale hinausgehoben durch schrankenlosen Willen. Durchaus Menschen unserer Tage, tragen sie das Empirekostüm lediglich um der Voraussetzungen zu dem Konflikt willen. Immerhin bleibt die unmittelbare Vorgeschichte selbst für napoleonische Zeiten noch kinohaft romantisch genug. Graf Lavalette ist zum Schafott verurteilt, weil er vom Kaiser übergebenes Geld

aufbewahrt hat, und die Gräfin besucht ihn im Gefängnis und tauscht mit ihm die Kleider. Der Graf entkommt und verbirgt sich im Landhaus des königlichen Bibliothekars d'Ormesson, während die Gräfin auf dem Gefängnisstroh der Gier der Soldaten verfällt. Ihre Freunde führen die Soldaten zu der Gräfin, und fünf Wochen lang erträgt sie die schauerliche Vergewaltigung. Dann lässt man sie endlich laufen, weil man sich sagt, dass wo die Taube hinflattere, auch ihr Tauber stecke. Unzweifelhaft ist es das Recht des Dichters, alle Abgründe der menschlichen Seele abzuleuchten, allein der Dichter, der es unternimmt, auf der Bühne den Mann zu schildern, der über dergleichen nicht hinweg kommt, muss ein Dichter von Gottesgnaden sein. Und Georg Kaiser ist nur ein artistischer Literat, der zwar einen glänzenden Dialog zu schreiben, aber keine Tragik aufzutürmen weiss. Spielerisch beinahe, in kunstvoller Retardierung hetzt er den Grafen schleierlos durch glutheisse Vorstellungen und wirkt so mehr durch den Gegenstand als die Behandlung. Er peitscht, ohne zu erschüttern. Das Ergebnis ist eine ungeheuere Peinlichkeit, die eingespannt in den kinodramatischen Rahmen natürlich nur umso empfindlicher wird. Dabei krankt der ganze konstruktive Aufbau von vornherein an einer erstaunlichen Ungeschicklichkeit. Warum lässt Kaiser den Grafen den ihm im Gefängnis aufgedrungenen Rollentausch nicht als ein für eine höhere Idee, für eine grosse Aufgabe gebrachtes Opfer hinnehmen? Bei der Freundschaft des Grafen mit Napoleon hätte es so nahe gelegen, und der Kampf zwischen Tat und Liebe wäre wirklich ein dramatischer Vorwurf gewesen, geeignet zu bedeutendster Bewegtheit des Geschehens. Statt dessen weiss der Graf einfach nicht, wie ihm geschieht, wie er den Weg aus dem Gefängnis in die Freiheit findet. Dafür nimmt er aber die Erinnerung an die nackte Gräfin mit, die Grundlage für die nichts als erotische Abwandlung des Themas. Wenn wir übrigens den Dialog glänzend nannten, so hindert doch aller Glanz, aller Rhythmus nicht, dass er ganz merkwürdig in der Luft hängt. Es steht keine zwingende Notwendigkeit dahinter, er kann diesen, könnte aber auch einen anderen Weg nehmen. Es ist eben schon so: Kaiser ermangelt des wahrhaft dramatischen Temperaments und der wirklich dramatischen Gestaltungskraft und arbeitet mit Mitteln, die zwar kultiviert, aber doch immer nur Ersatzmittel sind.

In der Wiedergabe des Stückes durch das Schauspielhaus unter Gustav Lindemanns Spielleitung entzückte zunächst ein wunderschönes Bühnenbild. Knut Ström hatte die Diele im Landhause des königlichen Bibliothekars d'Ormesson mit vollendetem Geschmack aufgebaut. Den Grafen Lavalette gab Otto Stoeckel mit fein differenzierender Kunst und lebendiger Einfühlung. Im ersten Akte namentlich traf er die Stimmung zwischen dem kürzlichen Erlebnisse und den kommenden Ereignissen vorzüglich, und die Wiedersehensszene mit der Gräfin spielte er überaus eindrucksvoll. Für die Gräfin erwies sich Ellen Widmann als noch nicht völlig reif. Das bekundete sie bei im Grunde guter Anlage der Rolle

besonders in der Geständnisszene zuerst und später in der zweiten grossen Aussprache, da die Gräfin die furchtbare Selbstanklage ersinnt, um den Grafen davon abzuhalten, nach Paris und in sein Verderben zu gehen. Die Absichten der Darstellerin wurden hier von ihrer Technik erheblich im Stiche gelassen. [...] Der Beifall reichte zum Schlusse aus, dass Direktor Lindemann vor der Rampe erschien, um im Namen des durch Krankheit am Erscheinen verhinderten Dichters zu danken.

170. Karl Röttger, *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 30.3.1918.

Georg Kaiser ist einer der interessantesten Dramatiker der neuesten Zeit; ein Mensch mit sehr starkem Können, manchmal – etwa in den *Bürgern von Calais* – von einfacher schöner Linie; dann wieder schillernd in allerhand Nuancen oder ziemlich heftig tobend – ein Dichter von starken Qualitäten; aber immer wieder einmal doch noch problematisch – weil er (scheint mir) zuviel kann, zu sehr zu schillern weiss. Aber sicher einer, der bleibt; und der vor allem den Naturalismus endlich unter die Füsse tritt und sich um wesenhafte, um geistige Dinge und Probleme kümmert.

Unerschrocken – und nicht bloss aufs Literarische hin arbeitend. Er fängt da an, wo andere so oft aufhörten: beim Entsetzen. Über das Entsetzen hinaus ist noch etwas, denn es gestaltet den Menschen um. Wo grosse Abnormität der Verhältnisse die Menschen hinaustreiben, jenseits des Menschenseins, wo die Menschen nur noch bei sich sind und mühsam Weg suchen müssen, weil sie in einer Weltgegend stehen, die noch keiner beschritt. Das ist etwas, das den feinhörigen, hellsichtigen Dichter reizen muss. (Denn Dichtertat ist es, die Möglichkeiten des menschlichen Fühlens abzutasten, die Grenzen der menschenmöglichen Taten hinauszudehnen [...]

Nach d'Ormessons Fortgang zwingt der Graf durch eine Lüge die Gräfin zu der furchtbaren Bekenntnis, dass nach seinem Fortgang die Soldaten im Gefängnis (weil sie über seine Rettung lachen musste) den Tausch gemerkt haben und an ihr Rache genommen haben, indem sie sie wochenlang körperlich missbraucht haben. Dann haben sie sie freigelassen (wie sich dann herausstellt), um durch sie den Aufenthalt des Grafen zu erfahren. Der Graf, der befürchtet und vermutet hat, dass seine Frau irgendeiner hochgestellten Persönlichkeit verfallen gewesen sein könne, scheint auf den ersten Augenblick erleichtert, ist aber dann doch so im Innersten aufgewühlt, dass er fast aufschreiend die Frau fortstösst. An diesem Punkt beginnt mein Unverständnis dem Drama gegenüber; denn hier scheint es, beginnt das Unverständnis des Dichters seinem Stoff gegenüber. [...] Der Offizier speit dem vermeintlichen Grafen die der Gräfin angetane Schmach in rohen Worten entgegen; die Gräfin erschiesst sich. Inzwischen ist aber der Kaiser im Anzuge;

der Offizier und seine Gendarmen machen sich also schnell aus dem Staube, – und an der Leiche der Gräfin hält der Graf eine Rede zum General, der gekommen ist, die Ankunft des Kaisers zu verkünden (ein Schluss, der mir geredet, nicht gestaltet erscheint).

Der Aufbau des Dramas ist ganz geschickt, und es sind bedeutende Dialoge darin. Man kann also von einigen Unwahrscheinlichkeiten absehen (ein Mann lässt 5 Wochen lang ein feines weibliches Wesen unter roher Soldateska und hat fast noch den Wunsch, sie rein und unberührt wieder zu sehen). Aber es ist hier zu untersuchen: ob das gestaltet sei, was an diesem Stoff das Menschlichste und darum Erschütterndste ist: die Umwandlung des Menschen durch menschlich Entsetzlichstes und die Möglichkeit: dennoch zu leben! Drei Probleme liegen in solchem Vorkommnis: 1. Was geht psychisch mit einer Frau vor, der solches angetan wird, die wochenlang tagtäglich als Dirne misshandelt wird, wird sie seelisch vernichtet? 2. Kann sie noch dem Manne entgegentreten? 3. Wie findet der Mann sich damit ab? Diesen drei Fragen gegenüber ist die letzte Antwort vom Dichter nicht gesagt worden. Des Nachthimmels fabelhafte Sterne leuchten nicht klar genug in das Entsetzen. Der Mann versagt im Drama. – Und so zweifelt man auch dem Dichter gegenüber: wurde nur 'Literatur' geschaffen, statt grosses Menschensein?

Es bleibt von der Aufführung zu reden. Die wurde dem Stück gerecht. Im Mittelpunkt des Abends, wie des Stücks, standen Otto Stoeckel und Ellen Widmann, danach auch Oskar Fuchs als kgl. Bibliothekar d'Ormesson. Stoeckel als Graf erschien mir überraschend gut. Die heisse überreizte Stimmung lag bei ihm sowohl in den Worten wie zwischen den Worten und vibrierte in den Bewegungen. Es war eine Leistung, mit der ich mich gern einverstanden erkläre. Ellen Widmann (als Gräfin) erscheint als eine sehr talentierte Schauspielerin. Der Massstab für eines Künstlers Leistung ist immer: wie sehr es ihm gelinge, sich glaubhaft zu machen. Und das gelang Ihr bis auf kleine Reste (in den Erschütterungen des letzten Aktes), wo letzte Bewältigung nicht ganz gelang. Aufsaugung aller angewendeten Mittel in der reinen Erscheinung, darauf kommt es an. Sie ist nur möglich in der Vertiefung. Zu der strebt Fräulein Widmann und die hat sie fast ganz erreicht. So bleibt das Bild einer gepeinigten Seele, welche die Liebe zu ungeheuerlichstem Tun treibt.

[...] Auch die anderen kleineren Rollen wurden gut gegeben, sodass die Aufführung abgerundet und einheitlich erschien [...]

171. Heinz Stolz, *Düsseldorfer Zeitung*, 25.3.1918.

[...] Georg Kaiser heisst der glückliche Entdecker. Es ist der Landvogt, habt Respekt, ihr Buben. Es ist der

Dramatiker, wie Heinrich Mann der Erzähler heute ist. Wer fleissig die Journale der Hauptstadt liest, weiss das bereits. Wer es noch nicht weiss, erfährt es zehn Minuten vor der Uraufführung noch schnell aus den *Masken*. Georg Kaiser: das ist der Fahneneid des modernen Dramaturgen, sagt Monty Jacobs. Dem Georg Kaiser haben sie's geschworen, dem Georg Kaiser reichen sie die Hand. Denn er ist Flamme, nicht Rauch, von apollinischer Klarheit und nicht von dionysischer Dumpfheit, sagt Monty Jacobs, und Monty Jacobs ist ein ehrenwerter Mann. Das sind sie alle, alle ehrenwert, und natürlich auch Georg J. Plotke, der dann das Katheder besteigt und 'ex cathedra' das Schaffen des Dichters in die berühmten drei Perioden zerlegt: bis in die höchste Zelle der Kaiserschen Kunst, bis in den Kreis seiner schwersten Dramen ('in denen ebensosehr der Dichter wie der Ethiker, der Sinnenmensch wie der Denker zum Bekenner wird') führt er den staunenden Betrachter, um endlich auch die Idee des *Frauenopfer* dem neugierigen Gast vor dem Aufgang des Vorhangs zu enthüllen: 'eine Überwindung des Machtgedankens zugunsten des Liebesgedankens aus den Tagen der Rückkehr Napoleons I. von Elba, hinter dem zum erstenmal ein Rhythmus der leidenschaftlichen Einfühlung strömt, wie sie Balzac besass'.

Man hört die Botschaft und ersehnt den Glauben. Wer sehnte sich nicht nach dem Dichter, der den Liebesgedanken wieder über den Machtgedanken erhebt, wer sehnte sich nicht aus dem Greuel Strindbergscher Verwüstung, aus dem Kampf der Mächte in das reine Reich der Liebe zurück? Vielleicht, dass aus dem Opfer einer Frau hier wirklich einmal die warme Flamme der Liebe schlägt, vielleicht, dass aus dem Bild der Gräfin Lavalette endlich wieder der milde Frauenglanz strahlt, der die erotischen Gluten unserer wildgewordenen Weibsteufelbeschwörer mit seinem holden Schein vertreibt. Nach allem, was man von Georg Kaiser sonstwie weiss, ist allerdings die Hoffnung ganz gering: Judith ist ihm nicht mehr als eine jüdische Witwe, König Marke nicht mehr als ein König Hahnrei gewesen –, was wird ihm das Opfer der Gräfin Lavalette wohl sein?

Zwei Akte hindurch wartet man vergebens auf Antwort. Wohl sieht man den Grafen leben und leiden. Wohl hört man den Jubel, mit dem er die glücklich Heimgekehrte empfängt (hier scheiden sich Geschichte und Dichtung), wohl hört man die Klagen, als er den Preis dieser Heimkehr erfährt (Soldaten haben die Gräfin im Gefängnis geschändet und dann für vogelfrei erklärt), wohl reisst es einen mit hinab in den Seelenkampf des Mannes, der seine Frau als eine von fremder Hand Geschändete empfängt. Doch das Wesen der Frau, die, wie eine andere Monna Vanna, schweigend, leidvoll über die Szene geht, bleibt im Dunkel. Erst im dritten Akt löst sich ihr verschleiertes Bild, und der Menschheit ganzer Jammer fasst uns an: auch hier nur der Trieb. Das Grosse ist mit einemmal so klein: eine Hyänin des Ehrgeizes ist die Gräfin Lavalette, eine, die um das Linsengericht gesellschaftlicher Ambitionen ihr Köstlichstes verkauft,

eine Lady Macbeth, französisch gedacht. Was den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, das grosse, gigantische Schicksal: hier löst es sich wieder in seine Teile auf. Es erniedrigt, zermahlt, zerwühlt. Frauenopfer? Schwelender Rauch, stickiger Dunst! Apollinische Klarheit? Ach nein, dionysische Dumpfheit, erhitzter Taumel, Ekstase der Sinne: das ist auch Georg Kaisers Götzendienst. Geschickt ist alles aufgeputzt, gewiss. Die Sprache ist kühn und neu, die Steigerung mächtig, der Aufbau klug (die Aktschlüsse sind sogar von einer Sudermännlichen Klugheit), der Rhythmus stark: aber wer atmete nach alledem nicht wie befreit den Frühlingsabend ein, wer schied von diesem Stück nicht wie von etwas Hässlichem, Brutalem, unnötig Gepeitschtem?

Nur die Erinnerung an die Aufführung selbst lässt Sonne im Herzen. Da ist zunächst Knut Ströms wundervolles Bühnenbild: die Diele in einem altfranzösischen Schloss, bis in alle Winkel vom Duft der Empirezeit umflossen. Auch Otto Stoeckel wird man nicht vergessen: wie auf einem Bild von Walser hebt sich die schlanke Erscheinung ab. Die Stimme schwebt, wie der Hauch eines Traumes zieht das Erleben vorüber. Ellen Widmann ist weniger reich an Ausdrucksmöglichkeit. Sie ist spröde und hart, wenig nuanciert und zwei Akte hindurch ganz im Banne Louise Dumonts. Später wird sie freier, ohne das Interesse sonderlich zu gewinnen. Lindemann führt Regie: siegt er, so siegt er über sich selbst. Denn seine Weise ist es, zu verweilen, nicht zu hasten, zu tasten, nicht zu haschen, und das alles will Georg Kaiser. Er bekommt es. Wer wünscht, dass er es oft bekommt, wer wünscht dem Schauspielhaus den Modekaiser?

[1919], Stadttheater, Mainz. Dir.: Dr. Wendhausen; Otly Boeheim (Gräfin).

172. anon., *Mainzer Journal*, 20.8.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 1, p. 16.

Um es vorwegzunehmen, wir betrachten die Aufführung solcher Stücke wie Kaisers *Frauenopfer* für ein schädliches Abirren der Bühne von ihrer Bildungsaufgabe. Das Drama ist mit ungesund schwüler Erotik überladene Verfallskunst, gegen deren Förderung ernste Bedenken obwalten. [...] Nicht die Problemstellung als solche erscheint als das Abstossende – auch Shakespeare (*Mass für Mass*) wirft ähnliche Fragen auf, und bekannt ist Hebbels kategorisches Wort (*Maria Magdalena*): 'Darüber kann kein Mann hinweg!' – aber wie G. Kaiser die Einzelheiten des 'Falles' raffiniert und pedantisch durchleuchtet, wirkt in hohem Grade, speziell für weibliche Hörer, verletzend. Die 'Innenwelt' des Dramas zu zergliedern, würde als Studie in eine sexualpathologische

Fachzeitschrift gehören, sie entzieht sich in einer Tageszeitung näherer Erörterung. Fasst man solche Verfallspsychologie freilich als l'art pour l'art, so soll die erstaunliche Technik des Autors, äussere und innere Handlung zu verschmelzen und den Konflikt zwischen männlicher Kriegstat und weiblichem Opferheroismus prägnant herausgearbeitet zu haben, nicht geleugnet werden. – Das Werk (1918) gehört zu jenen der jungdeutschen Dichterschule der 'Expressionisten'. Ihre Vertreter (Hasenclever, Edschmid, Kornfeld, Göring, Rilke, v. Unruh usw.) wollen uns das Seelische, das sich dem Auge von innen offenbart, näherbringen im Gegensatz zu den 'Impressionisten', die nach aussen, nach den Umrissen und den Farben der Dinge, zu blicken gewohnt sind. Erlebniswelt steht gegen Erscheinungswelt. Der Streit der 'Richtungen' erscheint müssig, da letzten Endes Schauen und Empfinden in der Kunstvollendung zur Einheit streben. [...]

An die Aufführung des *Frauenopfers* hatte der Spielleiter Herr Dr. Wendhausen sichtlich viel Fleiss und Sorgfalt verwandt; seine Regieleistung, in 'visionärer' Beleuchtung der Hauptpersonen usw., bewies starke Einfühlung in die 'neue Richtung'. Otly Boeheim (Gräfin) trug die heiklen Stellen ihrer Rolle, soweit möglich, mit Dezenz vor und wirkte überzeugend verinnerlicht hinsichtlich der demütigen Opferbereitschaft des Charakters; etwas stärker akzentuiert denke ich mir das verschämt schuldlos Büssende der ersten Wiedersehszene und die heroischen Momente der Rolle. [...] Das Publikum dankte mit Beifall und Blumen den Darstellern, nur ganz schüchterner Widerspruch gegen die 'neue Richtung' war vernehmbar.

[1919], *Kammerspiele im Schauspielhaus, Cologne. Dir.: Georg Kiesau; Adele Schönfeld (Gräfin).*

173. Dr. Walter Schmits, *Kölnische Zeitung*, 29.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 165.

Mit dem vergnüglichen Feigenblatt: Kammerspiel geschmückt, ging Georg Kaisers dreiaktiges Schauspiel *Das Frauenopfer* über die Bühne des Schauspielhauses. Der Kampf um das neue Drama hat Kaiser, der als Vierzigjähriger eigentlich nicht mehr den verhätschelten Nestlingen zuzurechnen ist, emporgetragen; seine jüngern Werke zeigen, dass er die günstige Konjunktur durch überhastetes Schaffen ausnutzt. Sein starkes Talent tritt auch in dem genannten Schauspiel zutage, das einen peinlichen Einzelfall mit kalter, das Geschlechtliche beflissen hervorkehrender Psychologie abhandelt. Den Eindruck sittlicher Grösse empfängt der Zuschauer nicht; dafür bleibt uns die Heldin zu fremd. Es gibt eben Dinge, so grausam und abscheulich, dass unser Gefühl in unbewusster Notwehr sich sträubt, von den

Ereignissen auf der Bühne eingesponnen zu werden; immer liegt der ernüchternde Gedanke auf der Lauer: das alles ist ja nur Spiel. Das Stück bildet einen geschichtlichen Vorgang völlig frei um [...] Die Bitte des Generals Excelmann, zur Flucht des Kaisers behilflich zu sein, beantwortet Lavalette zerstreut und ausweichend; aus dem weitern, kunstvoll zugespitzten Gespräch geht hervor, dass alle Gedanken des Grafen bei seiner Gattin weilen, die ihn aus dem Kerker befreit hat, indem sie die Kleider mit ihm tauschte. Der Frage: Wie konnte der Graf dieses Opfer annehmen? begegnet Kaiser nicht mit naheliegenden politischen Gründen, sondern mit ebenso kühner wie unwahrscheinlicher, schwül erotischer Sophistik; der Anblick der ihrer Gewänder ledigen Gräfin hatte Lavalette in einen brünstigen Traumzustand versetzt, so dass er, kopflos wie ein balzender Auerhahn oder ein Kater im Baldrian, sich dem Befehl seiner Frau fügte. [...] Mit klug berechneter Steigerung stammelnder Andeutungen und vielsagenden Verstummens zu Ausbrüchen schmerzlicher Scham und visionär märtyrerinnenhafter Beseeligung, mit Wiederholungen, die den Fall nach allen Seiten drehen und wenden, lässt Kaiser nun die Gräfin ihre Geschichte berichten: dass sie der rohen Soldateska der Gefängniswache Tag für Tag zur Beute geworden ist, dass sie widerstandslos das Schreckliche erduldt hat in der Gewissheit, ihrem Gatten drohe keine Gefahr, solange sie als Graf Lavalette auf der Gefangenenliste stehe. Aufwühlenderes kann die Bühne kaum bieten, und doch – mit kühler, beinahe wissenschaftlicher Neugierde beobachten wir, wie ein fesselndes chemisches Experiment die Wirkung des Giftes auf Lavalette. [...] Nahezu übermenschliche Seelengrösse, ein Wühlen in krankhaften sexuellen Erregungen und ein unbedenklicher Zuschuss derbster Theatralik – wir vermögen in dieser Mischung keinen Gipfel des modernen Dramas zu erblicken. Die Sprache ist knapp, schlagend, reich an Wendungen und Bildern, die bewusst von realistischer Sprechweise abweichen. Die unter Spielleitung von Georg Kiesau stehende Aufführung befriedigte durchaus. Der Gräfin verlieh Adele Schönfeld hohen natürlichen Adel; die gebrochenen Laute tief aufquellender Zärtlichkeit oder zitternden Wehs waren so echt, wie sie nur einen feinen Seelenkennerin gelingen. Die Empiretracht kleidete die Künstlerin vortrefflich. In der Rolle des Grafen – mehr Rückenmark als Herz und Hirn – bot Richard Assmann eine technisch hervorragende Leistung, [...] Die Diele des Landhauses war malerisch angeordnet, das vorherrschende Blau gab die erwünschte stille, elegische Stimmung; über die Queen-Anne-Möbel mögen sich Stilfexe aufregen.

[1920], Erstaufführung, Bellevuetheater, Stettin. Dir.: Alexander Runge.

174. H., *Generalanzeiger*, 4.5.1920, in *Die Kritik* (1920),

No. 21, p. 447.

Bedenkliches in *Frauenopfer*? Gar nicht einmal so überempfindliche Hüter der Volksseele könnten es drum ablehnen. Was ist heute bedenklich? Erlaubt ist, was gefällt! Es ist alles unsinnig geworden. Da kann es auf ein Mehr oder Weniger nicht ankommen. Wo ist die Grenze des Zulässigen? Alles fliesst. Und Alexander Runge hatte als Spielleiter so manche etwas weit gehende Angabe des Dichters mildernd umgedeutet und den Rotstift des Dramaturgen mit glücklicher Hand walten lassen. Höhere Töchter wird man ja so wie so nicht ins *Frauenopfer* führen. Und das Hohelied von Frauentreue kann auch anders gesungen werden. Jede Zeit tut es immer auf die ihr ureigenste Art. Welcher Art sie heute ist, das ist hinlänglich und zum Überdruss bekannt. Und Georg Kaiser wird nach seinem eignen 'Sturm und Drang' als echter Dichter sehr bald weithinausweisen. Dazu darf man sich bei ihm versehen. Was ist, dichtet der Reimling oder Zementröhrendichter. Was wird, sieht der Poet. Kaiser steht noch in der Entwicklung. Und dies Lied von Frauentreue hat einen grossen, starken, echten Klang. Bedenklich ist nur Kaisers Ausmünzen eines eigentlich unmöglichen Gedankens. Der ist so grausam und quälend, dass er zuletzt Abscheu erwecken könnte, spürte man nicht eine überragende dichterische Kraft am Werk: Eine Frau erduldet im Gefängnis für den durch ihr Opfer befreiten Gatten alle nur denkbar scheussliche Erniedrigung von einer tierisch-blöden Soldateska. [...] Das Gefängnis speit die Ausgepresste aus. Zerbrochen flüchtet die Ermattete zum heimatlosen Gatten. Drei Akte bohren nun in einem fürchterlichen Verdachte herum. Das ist's. Er wird fast verrückt, unter der vollen Erkenntnis gemein und feige; sie bringt das letzte Frauenopfer, beschimpft sich selbst und lässt sich zur Rettung des Gatten umbringen. Ich sage: das ist quälend und eigentlich unmöglich. Was kümmern sich darum Expressionismus und Kaiser? Obwohl der hier noch nicht einmal voll expressionistisch ist. Er wird sich zuletzt doch darum kümmern müssen, will er 'dem Augenblick Dauer verleihen'. Jedenfalls behandelt Kaiser seinen Gedanken mit einer bewundernswerten Kunst. Er ist eben in diesem Schauspiel noch nicht der typische Expressionist wie etwa in *Gas* mit seiner völligen Entkörperung der Gestalten und Worte. Greifbares geht vor. *Gas* ist zweifellos auch mehr schon Durchgang als *Frauenopfer*. Und Georg Kaiser wird noch in seinem unaufhörlichen Sichwandeln, nachdem er schon die Sternheimsche Schnoddrigkeit abstreifte, aus einem Theatermann und Expressionismus-Problematiker ein ganzer Dichter werden. Diese wirkliche Begabung möchte sich nur nicht verlieren! Es liegt in ihr fast genial zu nennende Grösse. Kaiser entkörpert, wenn auch nicht durchgehends, das Wort und lässt ihm doch hinreichend Leben. Der Gedanke lebt. Und das Wort ist oft so schön. Und dabei tief. Es blitzt das Stehen über dem Leben durch. Seelenenthüllung. Innere

Dramatik. Man lebt innerlich. Und dies wirkliche Leben unter Worten leuchten, ja, erkennen zu lassen, das ist's, was Kaiser weit vor die erste Reihe der Modernen stellt. Übt er erst ganze Selbsucht, dann steigt er auf die letzte Höhe. Vor der Hand schafft er noch zu schnell. Kaiser ist fraglos eine deutsche Hoffnung. Und Alexander Runge und seine Künstler hatten sich seiner mit einer gar nicht genug zu rühmenden Liebe und Hingabe angenommen. [...] *Frauenopfer* ist ungewöhnlich schwer gut herauszubringen. Diesmal aber gelang's aus dem Grunde. [...]

[1920], Erstaufführung, Nationaltheater, Mannheim. Dir.: Dr. Fritz Wendhausen; sets: Heinz Grete; Lore Busch (Gräfin).

175. Dr. Ernst Leopold Stahl, *Neue Badische Landeszeitung*, 22.5.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 23, pp. 488–89.

Es ist bei einigen Kritikern allmählich schon zur Gewohnheit geworden, aus Georg Kaiser einen modernen Lope de Vega zu machen, der bekanntlich 1890 Dramen in seinem Leben geschrieben haben soll, und schier hätte ein Mythus Fuss zu fassen begonnen, dass dieser Georg Kaiser wie der selige Scribe mehr so eine Art Generaldirektor einer Dramenfabrik sei. Derlei Märchen von der angeblich so ungeheuerlichen Produktivität Georg Kaisers darf man bei der Gelegenheit der Neuaufführung eines seiner Werke einmal die Tatsache entgegenhalten, dass selten ein Dramatiker so lange bei den Bühnen hat um Gehör betteln müssen. Als der beinahe Vierzigjährige zum allerersten Male auf öffentlicher Bühne erschien, lagen schon, zum Teil seit Jahren an unseren grossen Theatern hochaufgeschichtet und tiefverstaubt zahlreiche seiner besten Dramen, wie die heute wohl noch immer ungespielte quasi-parodistische Judith (*Die jüdische Witwe*) und das Tanzspiel *Europa*. Und im übrigen ist eine knappe Zwanzigzahl von Dramen aus rund einem Vierteljahrhundert der Produktionsfähigkeit nicht gerade das Zeichen einer Vielschreiberei, das keinem seiner Werke anhaftet. Es gibt sogar – leider nicht gar so viele Schauspiele unserer Tage, die weniger den Eindruck der Flüchtigkeit und mangelhafter technischer (sowohl dramaturgischer wie sprachlicher) Feilung hinterlassen, als gerade die Kaiserschen. Man halte, um sich das zu vergegenwärtigen, einmal die Stücke eines Gerhart Hauptmann aus dessen späterer Zeit dagegen! [...]

Auch bei dem am Freitag in Mannheim erstmals gespielten *Frauenopfer* ist, wenn etwas unbefriedigt lässt, nicht die äussere Form, nicht mangelnde Solidität der Arbeit daran schuld. Das Schauspiel bewegt sich fernab von den Gebieten, auf denen Kaiser (den das Mannheimer Theater bisher stark vernachlässigte) dem hiesigen Publikum, teilweise durch ein Frankfurter Gastspiel Direktor Hellmers und eine Rezitation

im Theaterkulturverband, einigermassen vertraut geworden ist, fernab nämlich von der modernen Problemdramatik Kaisers, die in *Koralle*, *Gas* und *Von morgens bis mitternachts* drei Werke von grossem Wurf und kühnem Einfall aufweist.

Das Frauenopfer Kaisers könnte mit Hermann Essig auch *Der Frauenmut* oder mit Eulenberg *Alles um Liebe* heissen. Es gehört in die Reihe der romantisierenden Liebesstücke, zu denen auch sein später erschienener, im Vorwurf ebenso kecker *Brand im Opernhaus* zählt. [...]

Diese drei unmittelbar ineinander sich fügenden, in einem einzigen zeitlichen Zusammenhang stehenden Akte sind technisch meisterlich komponiert, erfüllt von einer geheimnisvollen, drückenden und gespannten Atmosphäre. Die beiden ersten Akte schliessen mit einer etwas gewaltsamen Parallelität ab, wo einmal der Gatte vor der Gattin Tür, einmal die Gattin vor des Gatten Tür vergebens des sich öffnenden Weges harrt. Als *Das Frauenopfer* erschien, fand es einen leidenschaftlichen Fürsprecher in dem inzwischen ermordeten Gustav Landauer. Das Motiv, dass das 'Gesellschaftstier' im Grafen die Gräfin wegen des Missbrauchs ihres Leibes nicht mehr lieben zu können meint, und vollends der Schluss, der eine Verbindung zu den *Bürgern von Calais* findet, hatten es ihm angetan: 'Wir erleben den Sieg der Hingebung über die rohe Gewalt, und diese Gräfin Lavalette, an deren Leiche ein Kriegsmann und Politiker sinnend und zögernd steht, während draussen der kriegerische Marsch Napoleons lockt, wird uns zum Symbol des Menschheitsgeistes, der sich mit stiller Todbereitschaft der Welt des Mordens entgegensetzt.' Aber Landauer überschätzte, bestrickt vom ethischen Grundzug des Werkes, seine dichterische Bedeutung doch wohl. Was uns für das sozialpolitische Problemstück Kaiserscher Prägung Stilnotwendigkeit erscheint, hier empfinden wir es peinlich: Das Rechnerische, Ergrübelnde, ewig Reflektive, Unbeseelte. 'Mich friert hier', sagte Lavalette. 'Mich friert hier', sagte auch der Hörer. Ein Liebesdrama als Hirngeburt. Und weiterhin (für die Schauspieler): ein Liebesdrama als Virtuosenstück.

Herr Dr. Wendhausen hatte gestern, nachdem seine drei vorangegangenen Inszenierungen ihm weniger gelungen waren, seinerseits nun wieder einen vollen Erfolg zu verzeichnen. Stimmung, Ton, Tempo – alles fügte sich zu einem einheitlichen und künstlerischen Ganzen, nur über die volle Zweckmässigkeit des Bühnenbilds liesse sich streiten. Die schauspielerisch schwierigen, aber für feinfühlige Darsteller in ihrer Vielfarbigkeit gewiss sehr lohnenden, ja geradezu 'Bombenrollen' darbietenden Hauptgestalten von Graf und Gräfin spielten Lore Busch und Fritz Odemar [...] mit einem solchen künstlerischen Reichtum, dass der drohende Verlust der beiden gestern schmerzlichst empfunden wurde. [...] Es war ein sehr glücklicher Abend unseres Schauspiels.

Dass das Haus trotz des kühlen Frühlingsabends in allen Rängen wie im Parkett sehr leer war, sollte Ideologen, die

sich von der völligen Aufhebung der Abonnements goldene Berge versprechen, ernstlich zu denken geben.

176. Fritz Droop, *Mannheimer Tageblatt*, 22.5.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 488.

Das Kaisersche Drama von der Gattenliebe bewegt sich jenseits der gewohnten Linie, die das Verhältnis zwischen Mann und Weib umschliesst. Es ist ein Ideenstück, das die Konsequenzen des einmal aufgestellten Prinzips bis zur Grenze der Zermürbung treibt, und da die erotischen Beziehungen des Grafen und der Gräfin Lavalette in den beiden ersten Aufzügen nur im epischen Imperfekt gespiegelt werden, kommt ein nach dramatischer Sensation dürstendes Publikum erst in den knalligen Szenen des letzten Aktes auf seine Rechnung. Der dichterische Wert des Dramas liegt in den Dialogen, in denen die durch brutale Lüstlinge geschändete Gräfin sich dem Gatten, der ihrem Opfer seine Freiheit dankt, erschliesst, und in denen sie erfahren muss, dass er dieses Opfer nicht würdig war. Zu der Schändung ihres Leibes kommt als Schlimmeres die Schändung ihrer reinen Seele durch den Mann, für den sie alles gelitten hat und den die Begierde nach Macht und Ruhm zum krassesten Egoisten werden liess. In vielen Szenen überwiegt hier (wie in den Dialogen des Grafen mit dem ehemaligen General Excelmann und dem Bibliothekar d'Ormesson) das Gedankliche, das den grossen dichterischen Herzfunken nie recht aufflammen lässt, so leidenschaftlich die Gestalten sich auch gebärden. Dichter im höheren Sinne ist Georg Kaiser ja eigentlich nur in seinen *Bürgern von Calais*, und wenn Dr. Fritz Wendhausen sich dieses Stückes angenommen hätte, so hätte er den gestrigen Abend schwerlich vor halbleeren Hause spielen müssen. Bei der zweiten Aufführung des *Frauenopfers* wird die Zahl der Besucher zwar steigen, wenn es gewissen 'Kunstfreunden' erst bekannt wird, dass die Gräfin Lavalette während des dritten Aktes im Nachtgewand erscheinen muss.

Die Aufführung war hervorragend und trug den Beteiligten mit Recht den herzlichen Beifall des Publikums ein. Fritz Wendhausen hatte zwar keine allzu schwierigen Regieaufgaben zu lösen, zumal ihm die besten Schauspielkräfte des Nationaltheaters mit freudigster Schaffenslust zur Verfügung standen, Heinz Grete eine prächtige Diele mit imposanter Innentreppe als Schauplatz geschaffen hatte und auch die Weinersche Beleuchtungseinrichtung, die mit zwei Scheinwerfern arbeitete und Licht und Dunkel wirksam werden liess, sehr stimmungfördernd zutage trat. Aber es war alles auf das Wesentliche des ethischen Grundkerns eingestellt und durch ein paar glückliche Striche näher aneinander gebracht. [...] Am Schluss musste Wendhausen mit den Hauptdarstellern wiederholt für den Beifall der Zuschauer danken.

[1920], *Erstaufführung, Stadttheater, Essen. Dir.: Donadt.*

177. M., *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 3.7.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 30, p. 597.

O – nun werden die Moralpächter und die mehr und auch die minder berufenen Sittlichkeitswächter in unserer Kleinstadt wieder zu schreien haben. 'Erotik, mein Gott, und was für brutale Erotik, welche Schändung der Kunst, welche Entwürdigung des Theaters, das doch eine moralische Anstalt zu sein hat! Welche Aufreizung niedriger Instinkte! Kein Wunder, dass das sittliche Niveau unseres Volkes immer tiefer sinkt... Nur die moderne Literatur ist schuld...' usw. usw. Und man wird, mit einiger Mühe vielleicht, sagen, dass diese sexual-pathologische Studie in eine einschlägige Zeitschrift, aber nicht vor die Öffentlichkeit gehöre. Wir müssen es uns versagen, gegen solche Urteile anzukämpfen; denn letzten Endes trennt den objektiven Kunstbetrachter von solcher Auffassung nicht etwa nur, wie so gerne gesagt wird, eine verschiedene Weltanschauung, sondern es liegt ein völliges Verkennen des inneren Wesens der Kunst überhaupt vor. Gewiss, auch wir möchten *Das Frauenopfer* nur mit Einschränkung ein Kunstwerk nennen, aber aus ganz anderen Gründen. Aber bevor wir sie erörtern und auf das Werk und schliesslich mit gemischten Gefühlen auch auf die Darstellung eingehen, wollen wir nicht versäumen, Herrn Oberlehrer Rohlfing ein Wort des Lobes zu sagen für seinen einführenden Vortrag, der in gewählter Sprache prägnant die Grundzüge von Georg Kaisers dramatischem Schaffen aufdeckte und von einem gründlichen Eindringen in das Gesamtwerk dieses expressionistischen Grossisten Kunde gab. Einzig die Frage, die er am Schluss offen liess, ob Kaiser nur der grosse Könner oder aber der grosse Künstler sei, auf den die deutsche Bühne wartet, scheint uns längst in ersterem Sinne gelöst zu sein. Den Beweis lieferte das nachfolgende Stück. [...] Das Problem ist fesselnd und höchst dramatisch [...] Wer möchte verkennen, dass hier ein Stoff von höchster dichterischer Ausschöpfungs- und Wirkungsmöglichkeit vorliegt? Sie hat Kaiser nicht gegeben, kann sie bei seiner ganzen künstlerischen Anlage nicht geben. Denn so raffiniert, so bestechend er als Dramatiker ist, so unfruchtbar bleibt er als Dichter. Der Aufbau, die Sprache, das rasend ekstatische Tempo sind vielleicht glänzend, schwer erreichbar wohl auch die Kraft, mit der er die Liebe eines Weibes zur Leidenschaft, zu einer Orgie der Selbstvernichtung gesteigert hat. Aber: 'Mich friert hier', sagt Lavalette einmal. 'Mich friert hier', muss auch der Hörer sagen. Was packt, ist einzig der grosse Vorwurf, ist die dramatische Energie des Ablaufs. Dichterische Werte lässt Kaiser wie überall, so auch hier fast völlig vermissen. Ein einziges Mal klingt ein echt poetischer Ton an: Die letzten Worte der Gräfin. Der Eindruck bleibt, dass

dieses Liebesstück mit dem Hirn, nicht mit dem Herzen gemacht ist. Was aber den Vorwurf beträfe, dass seine aufgepeitschte Erotik, zumal für weibliche Hörer, verletzend wirke, so wäre zu sagen, dass das Animalische doch völlig in eine geistige Sphäre gehoben ist, die der Alltäglichkeit entrückt ist. Und die erotischen Kreuz- und Querwege, die Kaiser durchstürmt, sind von einer so raffinierten dibolisch [sic] spitzfindigen Psychologie, dass sie dem Durchschnittshörer ohnehin schwer verständlich bleiben. – Die Aufführung, durch die die Literarische Gesellschaft die Essener Theaterfreunde mit dem hier noch so gut wie unbekannten Georg Kaiser bekanntmachen wollte, schien bedauerlicherweise schon unter dem Einfluss des nahen Theaterschlusses zu stehen. Sie liess offensichtlich in ihrer Vorbereitung die gebührende Sorgfalt vermissen. Und dann: Kaiser verlangt seinen eigenen Stil, und den hat man nicht von heute auf morgen. Er will in mühevoller Regiearbeit errungen werden. Der expressionistische Darstellungsstil ist dem Essener Schauspiel trotz verheissungsvoller Ansätze, die sich in Weissmantels *Sündhaften Kriegern* und auch im *König Nicolo* zeigten, noch fremd. So blieb die Darstellung fast durchweg in der Sphäre des Bürgerlichen stecken, die dem rhetorischen und darstellerischen Pathos Kaisers zuwider ist. Die Spielleitung führte Donadt. Sie litt, was bei dem sonst instinktsicheren Regisseur eigentlich verwunderlich bleibt, vor allem an einer ganz falschen Anlage. Im einzelnen brachte sie sich oft um darstellerische Wirkungen, von häufigen ungünstigen Gruppierungen ganz zu schweigen. Herr Baldermann eignet sich, seinem ganzen Naturell und auch seiner äusseren Erscheinung nach nicht für den Grafen Lavalette. Er war teils zu lyrisch, teils zu schwer, er war nicht gallisch genug. Wo er forcierte, verwischte er. Frl. Stuckering, die viel kann – wenn sie sich Mühe gibt, bot eine unausgeglichene Leistung, ein Auf und Ab. Sehr viel blieb äusserlich, rein deklamatorisch. Nur hin und wieder wechselten mit ganz unbeteiligten Augenblicken Auswirkungen, die aus der Tiefe kamen. Dass das Bühnenbild im Konventionellen haftete, mag Schuld der beschränkten vorhandenen szenischen Mittel sein. Hier ist der Spielleiter freizusprechen. Nie aber dürfte er so absolute Unmöglichkeiten wie die Unbeholfenheit des Wachoffiziers und die rekrutenhafte Stumpfheit der Statisten durchgehen lassen. Der Eindruck der Aufführung ging einzig vom Stoff aus. Spielleitung und Darstellung machten aus dem Drama der Ausdruckskunst ein bürgerliches Familienstück.

28.3.1922, Schauspielhaus, Kiel.

178. Wilhelm Lobsien, *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 988.

[...] Theater, aber kein Leben! Von einer Entwicklung ist kaum die Rede; keine Gestalt lebt. Sie alle sind mühsam konstruierte Figuren, die irgendeine seelische Verrücktheit bis zum Überdruss zergliedern, um glaubhaft zu machen, es handle sich um Tragik. Und was ist dabei herausgekommen? Drei Akte voll Langeweile, drei Akte, die ständig in Gefahr schweben, ins Lächerliche zu fallen. *Das Frauenopfer* ist ein altes Schauspiel von Kaiser, das er jetzt umgearbeitet hat; er hätte besser daran getan, es in Vergessenheit schlafen zu lassen. .

11.11.1922. Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig. Dir.: Hans Rothe; Lina Carstens (Gräfin); Franz Stein (Lavalette).

179. H. B., *Kleine Chronik*, 14.11.1922.

Ein Schauspiel in drei Akten! Das ist schon ein Fehler. Für einen Akt würde der Vorwurf allenfalls genügen – so kommt eine gequälte, gedehnte Sache heraus. In drei Akten passiert etwas zum Schluss. Vorher sehen wir seelische Vorgänge und bekommen von äusseren in verworrener, dunkler Weise erzählt. Kaiser hat nicht nur seine expressionistische Sprache, die das Verständnis sehr erschwert, sondern er versteift sich auch noch darauf, die Geschehnisse nur anzudeuten, in halben Wendungen, in geistreichen Bemerkungen gibt er schwache Anhaltspunkte, die dem Hörer die Aufgabe stellen, sich das Gerüst der Tatsachen selbst zu konstruieren. Ich glaube, dass ein volles Verständnis des Stückes nur dem möglich ist, der es vorher gelesen hat. Und das scheint mir keine Empfehlung für ein Drama, das unmittelbar von der Bühne herab wirken soll.

Dazu kommt, dass der Dichter in seinen Figuren ein derartig kompliziertes und ausgeklügeltes Innenleben gibt, dass der Zuschauer stets nur die gewaltsame Konstruktion sieht und niemals den Eindruck voll fliessenden Lebens hat. Dieser Graf Lavalette [...] ist ein Mensch, der von einem Extrem ins andre fällt, der in krankhafter Weise aus geringfügigsten Anlässen in hellodernde Eifersucht verfällt, der innerhalb fünf Minuten genau das Gegenteil dessen sagt und zu empfinden behauptet, was er gerade vorher geäussert hat. Ein Mensch, der sich in peinlicher Weise vom natürlichen Empfinden entfernt, ein unberechenbares Etwas, ein Schwächling, den jeder Windhauch bewegt. Eine solche Figur als Hauptperson eines Dramas ist für mich eine Unmöglichkeit. [...] Bei den ganzen Vorgängen hat der Zuhörer stets den Eindruck des Unwirklichen, des rein Papiernen. Diese ganzen Vorgänge spielen sich ab unter dem Schatten der herannahenden Gendarmerie. Der Zuschauer sieht das Verhängnis nahen, aber die beiden Bedrohten fliehen nicht, sondern ergehen sich in Gefühlen. In einer Oper nimmt man dergleichen hin, im Schauspiel wirkt es erquälend und

ernüchternd. Dieses Stück scheint mir das schwächste aller zu sein, die Georg Kaiser geschaffen hat.

Der Abend war dennoch nicht verloren, denn Lina Carstens' Gräfin war eine Leistung, die ganz für sich fesselte. Franz Steins Lavalette war eine Gestalt, wie sie dem expressionistischen Drama angemessen ist. Was gegen den Expressionismus spricht. Aber auch gegen Stein, der nicht über ihn zu siegen, nicht trotz seiner einen Menschen zu schaffen wusste. Sehr gehäuft war das leidenschaftliche Keuchen, aber das macht es nicht. Der Beifall war nicht überwältigend und die Zischer fehlten nicht.

180. Hans Georg Richter, 14.11.1922, n.s., GKC.

[...] Kaiser, der spitze, überspitze Logiker des Wortes und der Szenen, hat nicht das Schicksal der Gräfin Lavalette gedichtet, die sich für ihren Gatten opferte, sondern das Frauenopfer an sich. Was alles kann, auf wievielerlei Weise kann sich eine Liebende opfern für den Geliebten? Dieses Problem wird behandelt. Scharfsinnig gelöst, wie eine Schachaufgabe. Die Stellung, in die der Autor seine Figuren bringt, das Spiel, das vorausgegangen sein muss, ist nicht durchaus einleuchtend; aber die Schachaufgabe ist spannend, voller Überraschungen und im Menschlichen, das sie doch auch enthält, nicht ganz arm an Erschütterungen.

[...] Das Stück ist vollkommenes Theater in seiner Spannung, in seiner Zusammengedrängtheit auf wenige Personen und wenige Worte. Aber der spitze, in einer neuen, hier gespielten Bearbeitung noch mehr überspitzte Dialog ist nicht leicht zu erfassen. Die Schachaufgabe des Frauenopfers in vier Zügen stellt an die intellektuelle Empfänglichkeit des Zuschauers sehr gewagte Ansprüche, die von einem Teile der Premierenbesucher durch Zischen mit offenherziger Entschiedenheit abgelehnt wurden.

Hans Rothe hatte die drei Akte in einem Bibliotheksraum untergebracht, der in Licht und Farbe vortrefflich war, aber im Material zu wenig massiv, daher etwas pappig und bilderbogendünn wirkte.

Der Groteskvirtuose Franz Stein war neben dem Menschen Lina Carstens oft nur eine tragische Marionette. Wenn er von den Gebärden seiner Hände 50 Prozent nachlassen wollte, würde ich eher mit ihm abschliessen. Aber man muss so intellektuelle Theaterstücke um so mehr aus dem Herzen und um so weniger aus dem Kopfe spielen, wenn man ihnen die menschliche Realität schenken will, die sie nicht selber haben. Solche Gefühlsrealitäten hat der Literaturtänzer Stein weder in der Kehle noch in den Gliedern.

Gefühlsrealitäten hat die Carstens. Etwas zu füllig, zu reif für die Rolle. (Nicht so für die historische Person, die schon eine ziemlich erwachsene Tochter ihr eigen nannte.) Die Gräfin Lavalette im Stück müsste zart und schmal wie ein junges Mädchen sein. Im übrigen war die

Carstens, bei wenigen starken Gebärden in der Täuschungsszene, durch Schlichtheit und sanfte Wärme ihrem äquilibristischen Partner still überlegen. [...]

181. Dr. Egbert Delpy (1), *Leipziger Neueste Nachrichten*, 12.11.1922.

Wir sind vom Autor der *Koralle*, des *Brand im Opernhaus*, des *Kanzlist Krehler* an ein gerüttelt Mass von psychologischen Spitzfindigkeiten gewöhnt. Wir wissen, dass es seinen individuellen Kunststil ausmacht, Handlungstatsachen von kinohafter Brutalität und Schlagkraft von Innen her psychologisch zu überheizen, damit das entstehende unausgesetzte Geknatter rhetorischer Explosionen, ohne das Kaiser als expressionistischer Sprachfeuerwerker nun einmal nicht auskommt, den Anschein subtilster Geistigkeit erwecke. Wir haben nie geleugnet, dass es seinen raffinierten Mischungen von alter und neuer Theaterei an derben und feineren Spannungsreizen nicht mangelt, dass seine besseren Stücke eine Atmosphäre von Geistigkeit umgibt, die allen exzentrischen Tüfteleien zum Trotz, sich als Kunstwert behauptet. Wir sind also von vornherein bei jedem neuen Kaiser darauf gefasst, Geistiges auf raffinierteste und komplizierteste Art in ein Eisenbetongehäuse von Handlungen eingemauert zu sehen und sind von uns aus gern bereit, uns mit der Hacke und Schaufel künstlerischen Spürsinns durch diese harte Schale ins Innere bis zu Kaisers geistigen Geheimnissen durchzuarbeiten... Aber es muss denn auch die Mitarbeit lohnen! Bei der *Koralle*, bei *Gas*, bei den *Bürgern von Calais* lohnte es. Bei diesem *Frauenopfer* aber standen wir schweisstriefend und enttäuscht immer nur vor neuen verschlossenen Türen und klopften genau so vergebens (und wütend!) an wie Graf und Gräfin Lavalette an den gegenseitigen Schlafzimmertüren in den ersten beiden Akten dieses Vexierstückes...

[...] Lavalette kommt wieder zum Vorschein, und während draussen der Kaiser vorüberzieht, zerfliesst der Graf an der Leiche mit schönen expressionistischen Sprachwendungen vor Schmerz über die Serie differenzierter Frauenopfer, die ihm diese über alles geliebte Frau dargebracht hat...

Verstehe und rühme die Logik dieses aufgeregten Auf und Ab, Hin und Her, wer kann. Ich sehe darin keinen Künstler am Werk, der kraft seines tiefer schürfenden dichterischen Spürsinns uns ein Reich der seelischen Wunder und Offenbarungen öffnet, die uns selbst vertiefen und bereichern. Sondern einen kühlen Artisten, der seine geistigen Kräfte nur dazu gebraucht, unerhört brutale Effekte gleichzeitig zu maskieren und immer neu aufzuhäufen. Die menschlich schöne, ergreifende Tat der Gräfin Lavalette ist durch einen Literatur-Chemiker (der ganz vergessen hat, dass er auch einmal Künstler war) derart zerrieben, angesäuert und mit Zersetzendem gemischt worden, dass alles

fortreissend Warme, Grosse sich verflüchtigte und nichts blieb als eine reisserische, unfass- und kontrollierbare Sprengstoffmischung, die ihr Erzeuger nach Belieben zum Knallen bringt. Knallen erzeugt Aufregung, Nervenschock, Bewegung. Und insofern ist freilich Kaisers *Frauenopfer* ein Theatererlebnis, das in Atem hält.

Hans Rothe als Spielleiter hielt auf Tempo und war dabei doch anerkennungswert bemüht, die Effekte zu dämpfen. Den Lavalette hatte er Franz Stein anvertraut, die Gräfin Lina Carstens. Damit standen zwei Welten neben- und gegeneinander. Nervöser spitziger Expressionismus im Gliederspiel gegen monumentale, grosszügig einfache Linie. Effektvoll beides – aber sich gegenseitig unausgesetzt beeinträchtigend und das Verstehen der Situation dadurch nicht eben erleichternd. Stella David als verbissene Hausverwalterin, Wildenhain als geistreicher Bibliothekar, August Weber als schwerer General mühten sich daneben, Kaisers Deutsch zu meistern. Mein herzliches Beileid ihnen allen...

12.7.1923, Erstaufführung, Schauspielhaus, Dresden. Dir.: Georg Kiesau; sets: Georg Brandt and Adolf Mahnke; Antonia Dietrich (Gräfin); Herbert Dirmoser (Lavalette).

182. Friedrich Kummer, n.d., n.s., GKC.

Man wird in diesem Stück eine lange Strecke hindurch künstlich in Ungewissheit gehalten. Durch zugespitzte Worte, die die Personen aneinander vorbeireden und die weder der Situation noch der Menschennatur entsprechen, sondern lediglich virtuose Mache des Dichters sind, wird eine Spannung erzeugt, die in einem Zeitungsroman oder in einem Kinodrama kaum der Gefahr entgehen würde, erkannt zu werden. In dieses elektrisch durchflutete, bebende Dunkel, das Grauenvolles zu gebären scheint, tritt dann eine masslos übersteigerte Liebesgeschichte, die in ebenfalls schon bekannter Weise Grausamkeit mit Erotik verbindet.

Diese Liebesgeschichte, die man sich entweder nur in glühender oder in ganz vorsichtig andeutender Weise behandelt denken könnte, wird mit Kälte, Weitläufigkeit und stärkster Brutalität von allen Seiten her beleuchtet. 'Mich friert', sagt der Held des Stückes, Graf Lavalette, an einer Stelle. Es friert einen in der Tat innerlich bei dieser Verstandeskälte, mit der der Dichter Vivisektion der Seele treibt. Der Held muss geradezu nacheinander alle Möglichkeiten abhandeln, in die eine Frau bei Preisgabe ihrer Ehre geraten kann. Durch eine Kunst im Quälen, gegen die selbst Hebbel in *Maria Magdalene*, in *Genoveva*, in *Herodes und Mariamne* nur ein Stümper ist und die auch Strindberg in seinen finstersten Seelengemälden nicht erreicht, wird gewaltsam das Innerste eines Frauenherzes

aufgebrochen.

Nun gibt es für eine kurze Strecke etwas sehr Schönes: eine Frauenseele wird leuchtend, und wenn man auch stets das Romanhafte der Umstände empfindet, so muss man doch sagen, dass hier in erotisch-sensationelle Umgebung etwas sehr Wertvolles eingebettet ist.

Leider springt das Stück von diesem menschlich edlen Kern wieder zurück; der Held muss sich – denn das Sensationelle, Erklügelte ist Georg Kaiser immerdar wichtiger als das Natürliche, Schlichte und Wahre – so brutal, so verständnislos wie möglich benehmen. So stürzt denn, ganz wie einst in Sudermannschen Dramen, so auch in Georg Kaisers anscheinend so hochmodernem Stück eine neue Welle von Spannung, Verwirrung und Kinoromantik herein. Wieder kommt es zu einer menschlich schönen Situation: die Frau besiegelt mit dem Tod ihre Treue. Der Held, der von allen hochgerühmte Lavalette, der sich im Stück aber benimmt wie ein hysterischer, von schlechter Psychologie überfütterter Literat und Feigling, wird aus der Gefahr, in der er schwebt, befreit, und unter den Klängen des Marsches, der den von Elba zurückkehrenden Kaiser Napoleon begleitet, fällt der Vorhang.

Ungläubig und seelisch misshandelt, durch die kalte Gehirnkunst des Dichters zugleich gespannt und abgestossen, steht man am Schluss vor dem Werk. Es ist so recht gemacht für unsere Zeit, die nach Nervenaufpeitschung schmachtet und die in Filmschauspielern, ganz wie das Volk in Rom im Zirkus, die Lust an Grausamkeit und Sensation gelernt hat. Aber bei aller Geschicklichkeit der Mache überwiegt in dem Stück *Das Frauenopfer* doch das Unglaubwürdige, das schlecht Romantische, mit einem Wort: die alte, wohlbekannte, nur neufrisierte Theaterei. Man steht nur solange, als die Bühnenzeit rollt, unter dem Banne des Werkes. Es verdunstet, es löst sich wie ein Spuk auf, sobald die Theaterzeit um ist.

Dann bleibt nur zweierlei zurück: bei dem einen, dem Objektiven, der Historisches liebt, die Freude an einer raffiniert dramatisierten Geschichtsanekdote aus der napoleonischen Kaiserzeit; bei dem anderen, dem Hysteriker, der nach Sensation geht, die Erinnerung an die wüste Misshandlung einer Gefangenen im Kerker. Aber auch bei diesem wird schliesslich doch der Ekel, der physische, würgende Ekel, überwiegen. Gerade, wenn man sich an das Drama erinnert, verliert sich, was erst reizte und lockte. So grässlich, so abstossend, so schmachvoll brennend steht schliesslich das von Georg Kaiser rücksichtslos geschilderte Bild vor der Seele, dass man beschämt und erzürnt dem Stück wie dem gewandtfingrigen Verfasser den Rücken kehrt.

Das Werk – gewiss nicht ohne artistische Vorzüge – leidet unter dem Mangel, an dem so viele Werke und unsere Zeit selber leiden: sich emporzuschrauben, sich zu verkünsteln, in Sensationen zu schwelgen, und alles, aber auch alles hinauszuschreien, teils aus Wahrheitsliebe, teils aus Reklamesucht stets das Letzte zu sagen, sich seelisch zu

entblössen und dann, wenn gar nichts mehr zu verschweigen ist, hilflos, trostlos, kraftlos vor dem Nichts zu stehen.

Kalte Mache und Sinnlichkeit: ich mag nicht entscheiden, was hier überwiegt. Die grobe Kinospannung und das seltsame Aufleuchten einer grenzenlos liebenden Frauenseele: ich will nicht untersuchen, ob sich das wirklich organisch in Georg Kaisers Werk verbindet. Ich weiss nur, dass sich in so manchen Sudermannschen Erzählungen und Dramen ganz die gleiche Mischung von Sensation und Erotik findet.

[...] 'Mich friert': dies Wort des Lavalette, möchte man bei soviel Edelmut, Übertriebenheit und Theaterei, und nicht am wenigsten bei so viel Unverständigkeit, Feigheit und Kaltherzigkeit des hypernervösen Helden wiederholen. Eine blamablere Sache für einen Mann wie die des Grafen Lavalette in Georg Kaisers Stück lässt sich vom Standpunkt des männlichen Geschlechts aus kaum denken.

Die Art Georg Kiesaus als Spielleiter kommt dem Stück entgegen. Er versteht sich, wie schon die Aufführung der *Maria Stuart* lehrte, auf das Zusammendrängen und Komprimieren, auf das Heizen des Dampfes bis fast zum Platzen des Kessels. Hier bei Kaiser lässt sich das alles mit grösster Wirkung tun. Eine historisch-romantische Anekdote [...] wird, raffiniert wie sie ist, durch raffinierte Mittel, denen auch die Musik von Chitz und das Bühnenbild von Mahnke und Brandt beizuzählen ist, in virtuoser Sicherheit auf dem Theater wiedergegeben. Die schauspielerische Zucht, die 'Klasse', den beherrschten Stil der Vorstellung wird auch der gelten lassen, der an dem Stück als Kunstwerk wenig Freude findet. [...]

183. Dr. Felix Zimmermann, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Für die überflüssigen Erstaufführungen im Hochsommer scheint man sich die schlechten Stücke guter Autoren vorbehalten zu haben. *Das Frauenopfer* von Georg Kaiser ist jedenfalls eins der schlechtesten Stücke dieses Vieldichters, der keine Zeit hat, etwas ausreifen zu lassen. Wenn es Zweck hat, Kaiser zu spielen, der ohne Frage ein grosses Talent ist, so doch nur die Stücke, die ihn auf der Suche nach dem neuen Drama zeigen. Damit hat man bei uns, wie üblich, erst den Anfang gemacht, als dieser Kaiser schon überall anerkannt war. *Das Frauenopfer* ist aber eine von den Arbeiten Kaisers, die es verständlich machen, dass man ihn den 'Sudermann des Expressionismus' genannt hat. Man darf sich durch die 'Modernität' der unwirklich-schwülstigen Sprache dieses Schauspiels nicht in der Erkenntnis irremachen lassen, dass hier knallige Theatermache vorliegt mit allen Unleidlichkeiten dieser skrupellosen Äusserlichkeitskunst, durch deren Pflege der geistigen Verfilmung unserer Schaubühne bedenklicher Vorschub geleistet wird.

Dieser schlechte Operntext, den der *Tosca*-Puccini und der *Tiefland*-d'Albert gewiss noch einmal mit brünstig aufpeitschender Musik verarzten werden, ist die wollüstige Verbreiterung einer geschichtlichen Anekdote, deren bezeugter Kern sehr einfach ist. [...]

Georg Kaiser hat eine aufgeregte, aufgepeitschte, scheindramatische Wühlerei in erotischen Gefühlen gemacht, der jeder sittliche Adel fehlt. [...]

Man darf gar nicht daran denken, was ein verantwortungsbewusster deutscher Dichter, einer aus Hebbels Geschlecht, aus dem Thema gemacht hätte, wenn er darüber geraten wäre (was an sich allerdings schon unwahrscheinlich ist). Welch' furchtbares Problem darin liegt, wie der Gatte einer um seinetwillen Geschändeten sich seelisch zurechtfinden soll, damit könnte uns heute in den Tagen französischer Schande ein Fühlender und Gestaltender das Herz zerreissen. Kaiser interessiert sich mehr für die tiefergelegenen Eingeweide, in denen noch keine Psychologie den Sitz der Seele gesucht hat. Seine französischen Sexualtierchen schwelgen in wortreicher Sophistik der verfänglichen und unerquicklichen Lage, in die der aufgeregte Dichter sie versetzt hat. Dabei reden sie völlig aneinander vorbei, erzählen sich an dramatisch ungeeignetsten Stellen Episoden ihrer bedeutungslosen Lebensgeschichte und laufen auseinander, wenn's brenzlich wird. Rein dramaturgisch ist die Arbeit geschludert, nicht gebaut. Eine so altmodische Anekdote bedarf geschlossener, sich steigernder Technik, nicht einer schlechtverwendeten Analytik, wenn das Theaterstück wenigstens äusserlich fesseln soll. [...]

[Dec. 1929], Erstaufführung, Tribüne, Berlin. Dir.: Eugen Robert; Eleonora von Mendelssohn (Gräfin); Anton Edthofer (Lavalette).

184. J. M., n.d., n.s., GKC.

Dies dreiaktige Schauspiel, das in Berlin zum erstenmal, in der Provinz seit langem aufgeführt wurde, gehört nicht zu den überzeugendsten Werken Georg Kaisers. Es steckt noch in dem inzwischen modig gewordenen Expressionismus. Das starke und theatersichere Talent Kaisers wäre uns durch *Frauenopfer* allein nie zum Bewusstsein gelangt.

[...] Kaiser bleibt aber an einem Einzelfall kleben, der sich nicht zum Allgemein-Menschlichen weitet und den Zuschauer kühl lässt. Anton Edthofer sah man die Qual an, die ihm die unnatürliche und überheizte Sprache, deren sich Kaiser im *Frauenopfer* bedient, bereitete. Die von Eleonora v. Mendelssohn verkörperte Hauptrolle hatte zuweilen künstlerischen Reiz. Diese Schauspielerin hat einen

persönlichen Ton und unverkennbare natürliche Gaben. Hoffentlich wird ihr noch Georg Kaiser selbst, der schon nach *Frauenopfer* Packenderes geschaffen hat, Gelegenheit zu überzeugenderer, künstlerischer Gestaltung geben.

Der Beifall galt den Darstellern, vor allen Dingen Eleonora v. Mendelssohn.

185. Erich Burger, *Berliner Tageblatt*, 24.12.1929.

Ein lyrisches Drama, aber ohne schmachtvoll hingedonnerte Reden. Ein pathetisches Spiel, – in einer Sprache, die heute schon etwas pathetisch wirkt. Fast zwölf Jahre sind es her, dass dies Schauspiel geschrieben wurde.

Doch die Schärfe der Diktion schon hier, schon die Strenge der Form, schon der frostige Stil. Unter dieser Decke glüht eine Leidenschaft, und das Eisige müsste längst darüber gebrochen sein. Aber es bricht nicht, es bekommt nur Sprünge; es friert wieder zusammen, um von neuem aufzuspringen. Kaltglut, erfrorene Siedehitze.

[...] Die Aufführung, unter Eugen Robert, traf das Verwehende, das ohne Milde Verwehende, am besten im Spiel der Eleonora von Mendelssohn. Noble Haltung, Leidenschaft wie hinter Gittern, aufgeschlossen, um sich rasch wieder zu schliessen. Etwas Rätselhaftes blieb um diese Gestalt, noch um ihre offensten Regungen. Das verlangt Kaisers Dramenwelt, auch die letzte Präzision des Sprechens, die Eleonora von Mendelssohn erst mit etlichen Lücken beherrscht. Ganz ungenau im Ausdruck, verschwommen, blieb Anton Edthofer, der Konversation machte und zu jedem Ausbruch mächtigen Anlauf nahm.

Kaisers Dichtung, insgesamt ist es eine Dichtung, war einer Begegnung wert.

186. anon., *Deutsche Allgemeine Zeitung*, n.d., GKC.

Wieder einmal ein Stück, das Beachtung verdient. Es ist ein kurzer Dreiakter, unkomplizierter, einfacher, als man es bei Kaiser gewöhnt ist. Man entdeckt dabei – wenn man es nicht bereits wusste –, wie die dichterische Substanz dieses Mannes jedesmal von neuem durch Zusammenraffung, durch Konzentrierung, Verknüpfung und architektonische Gliederung aller erfastbaren Fäden erarbeitet wird. Man spürt auch hier den Rang eines Mannes, der sich über Tagesproduktion weit heraushebt.

Wie im *Oktobertag* handelt es sich auch hier sichtlich um die Rehabilitation des Gefühls, nur dass bereits einfachere und geradere Wege eingeschlagen werden. Die Sprache ist häufig geladen mit Metaphern, die sich um ringendes und drängendes Gefühl bemühen, ja zuweilen spricht sogar ein gedämpftes Pathos. Es kündigt die neue Stunde an.

[...] Es ist ein kurzes Drama, und gehört zu den ernsthaftesten Versuchen, die ein deutscher Autor seit längerer Zeit auf der Bühne gezeigt hat.
Der Beifall war ungewöhnlich stark.

187. anon., *Vossische Zeitung*, n.d., GKC.

Im Publikum: Hausse. Im Reich hat man diese Ballade von der Gräfin Lavalette und ihrem an Übergehirn leidenden Herrn Gemahl öfters gespielt: die Einheit des Raums und der Zeit verlockt; sie ist von einem exzellenten Drechsler gefugt und gefügt.
Wieder, wie so oft bei Kaiser, ein extremer Sonderfall: die kühle Gemahlin bleibt statt des haltlosen Gemahls im Gefängnis.
Die Effekte wirkten. Das Interesse des Publikums entlud sich in hitzigem Applaus.

188. anon., *Berliner Morgenpost*, n.d., GKC.

Dieses in Berlin zum erstenmal gespielte Stück Georg Kaisers zeigt alle Vorzüge dieses lebendigen Bühnenautors. Kraftvollen dramatischen Griff und Steigerung eines etwas ausgeklügelten Themas zu kräftiger, manchmal quälender Wirkung.
Nach der grossen Auseinandersetzung der Gatten im zweiten Akt und am wirkungsvollen Schluss vielfache Hervorrufe.

189. anon., *Berliner Lokalanzeiger*, n.d., GKC.

Wir sind dankbar für ein wenig Theatergestaltung. Ein Stück, aus Fetzen gewirkt; doch sind es die Fetzen aus dem Mantel eines grossen Bühnenmannes. Georg Kaiser, Ingenieur, Konstrukteur des deutschen Theaters, Hirnmensch, Geistfanatiker, hat sich manchmal verrechnet; die Klaue bleibt dennoch zu spüren.
Das Publikum klatschte sehr lebhaft.

190. anon., *Die Stunde* (Vienna), n.d., GKC.

Es ist ein skizzenhaftes Stück Kaisers, aber zweifellos ein Schauspiel von Rang.

191. anon., *Neue Berliner 12 Uhr-Zeitung*, n.d., GKC.

Das Stück liegt auf der Linie des *Brand im Opernhaus* und des *Oktobertag*. Es ist der einen Schöpfung in Form und Diktion ähnlich, der anderen in der fanatischen Genauigkeit, mit der seelische Probleme blossgelegt werden. Knappe Frage nach dem grössten Opfer, das eine Frau für den geliebten Mann bringen kann. Dieses Frauenopfer liegt zwischen Untreue und Tod, Hingabe und Verdammnis.

Kaiser geht der Psychologie dieser Gestalt mit besessener Gründlichkeit nach.

Formal sind die Szenen oft ausgezeichnet geführt.

192. anon., *Berlin-Steglitzer Anzeiger*, n.d., GKC.

Was an dem Schauspiel interessiert, ist die – beinahe Hebbelsche – Problemstellung, das Gerüst, das Paradigma: das Zerebrale des Schöpfungsvorganges.

Eine logische Folge, ein klares Ineinandergreifen der Glieder, eine Beweisführung, die sich zwar im Irrealen verläuft, aber lückenlos ist bis zum Ende. Das bleibt zu bewundern.

193. anon., *Der Montag-Morgen* (Berlin), n.d., GKC.

Ein wirkliches Liebesdrama, ein Drama der Leidenschaft, das bis auf die Bestialität und die vergrübelte Rabulistik, also auf Urtriebe des Menschen zurückgeht; daher ein Labsal inmitten der künstlich besoffenen Zivilisationsdramatik.

Reicher Beifall. Interessanter Abend.

194. anon., *Vorwärts*, n.d., GKC.

Das sind grosse Worte, besonders in den grossen Szenen der Aussprache und Seelenenthüllung. Heisse Leidenschaften.

195. anon., *8 Uhr Abendblatt* (Berlin), n.d., GKC.

Es wird niemand vermuten, dass Georg Kaiser dieses Stückchen Historie zum Gegenstande seines Dramas gemacht hat. Es ist nur dessen Grundlage. Aus ihm wächst das Problem heraus, das der Dichter interessant und fesselnd genug behandelt.

Noch bis vor das Haus rauschte der unermüdliche Beifall Begeisterter hinaus.

196. anon., *Germania* (Berlin), n.d., GKC.

Ein Stück, das in dieser Form immer noch Spannungen weckt und erfüllt. Es ist das Frauenlob eines Denkdramatikers, es bleibt von grosser Wirksamkeit.
Der Abend fand für sein hohes Niveau reichen Beifall.

197. H. Ihering, Jan. 1930, n.s., GKC, incomplete.

[...] Ein knappes Stück, eine knappe Sprache – welche Wohltat bei dieser Schluderei und Verwahrlosung ringsum. Von Georg Kaiser aus gesehen aber wäre es besser, dass dieses überkünsteltes [sic] Stück nicht mehr aufgeführt wird. Immerhin sieht man in der Tribüne neben dem vortrefflichen Schauspieler Edthofer, der sich allerdings zur Sprache Georg Kaisers zwingen muss, Eleonora von Mendelssohn. Auch sie eine Erholung. Ein vornehmer Mensch, eine gepflegte Erscheinung. Eine Leistung ohne Reklame und Tamtam. Man ist dankbar dafür, auch wenn ein gewisser sentimentaler Nebenreiz der Sprache noch zu sehr zu spüren ist.

Drei Einakter – Claudius; Friedrich und Anna; Juana

21.10.1918, Uraufführung (Trilogy), Neues Theater, Frankfurt/M.

198. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 21 (1918–19), 287.

Die drei neuen Einakter von Georg Kaiser klären die bisher so unbestimmbare Physiognomie des Dichters nicht heller auf. Vermisst man im Gesamtwerk den Einheitszug einer Bekennner-Persönlichkeit, so weht es hier in jedem dieser Akte von ungewissen Ideen, von Fragen und Antworten, die sich gegenseitig überflüssig vorkommen. In jedem der drei Stücke steht eine Frau, die mehr als einem Manne Liebe geschenkt hat, und nun von einem Forderer der absoluten Monogamie gestellt wird. [...] Ein fein geschliffener Dialog (namentlich im zweiten Stück von elegantester Taktik) spannt auf tiefere Lösungen als die durch Mord, Todesopfer oder Philosophie gegebenen. Aber die Tiefe ist entweder unergründlich oder sie ist eben Untiefe mit schönfarbig getrübter Flüssigkeit, die auf den Grund nicht sehen lässt. Eine Frage nach dem möglichen Glück aus solchen Liebesbünden macht sich bedeutsam in allen der drei Akte: sie ist mit unzureichender Weltweisheit gelöst. Die reine Sprache, die Symmetrie und die Dramatik von *Juana* – dem bühnenmässigsten der Einakter, während *Friedrich und Anna* am subtilsten durchgedacht ist – alle die Schönheiten des Scheins empfangen ihr Licht von einem Nebelfleck: keine Klarheit im Gedanklichen, keine Wahrheit in den Geschöpfen, die da ohne wirkliche Sonne leben. Wann empfindet Kaiser wieder einmal jenes Muss! der *Bürger von Calais*? Oder war es damals kein Muss, das aus ihm drängte? War es eine geniale Kunst des Könnens?

199. Richard Dohse, *Die schöne Literatur*, 19 (1918), 240.

Warum das Neue Theater die aus den literarischen Anfängen Georg Kaisers stammenden drei Einakter *Claudius*, *Friedrich und Anna* und *Juana*, die am 21. Oktober d. J. zur Uraufführung kamen, zu einem 'Romantischen Abend' vereinigt hat, ist weniger ersichtlich, als das sonst bei dem romantisch gearteten Kaiser der Fall ist. Freilich, das Szenenbild in seiner stilisierten Einfachheit und seinen gedämpften Lichtwirkungen, die heroischen Gestalten in ihren wallenden Gewändern zauberten wohl so etwas wie Romantik auf die Bühne, sonst aber ist der Inhalt der Stückchen durchaus

realistisch, natürlich, wie man es bei Kaiser kennt, mit einem tüchtigen Schuss Symbolik und Philosophie durchsetzt. In allen dreien handelt es sich um das Aufeinanderprallen tierischer Instinkte und seelischer Gewalten, um den Kampf des Mannes mit der Frau, die ihm, jede nach ihrer Art, auf sehr unterschiedliche Weise infolge ihrer jeweiligen Veranlagung entgleitet. Nicht ohne ein gelindes Kopfschütteln konnte man sich mit den moralischen und philosophischen Spitzfindigkeiten abfinden. Die scharf geschliffene Dialektik und die zum Teil lyrisch gehobene dichterische Sprache Kaisers jedoch liessen über die Konstruiertheit und Problematik solcher arithmetischer Experimente mit zwei und drei oder mehreren Unbekannten in der Ehe einigermassen hinwegtäuschen. Man ist doch, scheint mir, solcher Übersteigerungen des Gefühls, solcher die Grenzgebiete des Problems Mann und Weib streifenden Grübeleien ohne sonderliche dramatische Schlagkraft, derlei überfeinerten Deutungen und Zuspitzungen ethischer Begriffe etwas müde geworden. Die Sehnsucht nach einer greifbaren Handlung statt orakelnden Tiefsinns, nach lebenskräftigen und wahren Menschen, statt erklügelten und lediglich in triebhaften Leidenschaften schwelgenden Gestalten wurde gerade an diesem Abend reger denn je. Die Darsteller hatten keine leichten Aufgaben, und es muss anerkannt werden, dass sie sich redlich mühten, den Absichten des Dichters gerecht zu werden. Der Beifall liess wohl auf eine achtungsvolle, jedoch keine allzu warme Anteilnahme der Hörer schliessen.

[*Feb. 1919*], *Erstaufführung (Trilogy), Kleines Haus, Württembergisches Landestheater. Dir.: W. v. Scholz.*

200. T. K., *Schwäbischer Merkur* (Stuttgart), 17.2.1919.

Wie der bei der Morgenunterhaltung am Sonntag erstmals aufgeführte Einakter *Claudius*, über den hier bereits berichtet worden ist, so behandeln auch die beiden andern Einakter von Kaiser das Thema von der Eifersucht und von dem Gegensatz der schenkenden, hingebenden und der herrsch- und eifersüchtigen Liebe. Wenn in *Claudius* mittelalterlich-düstere Balladenstimmung herrschte, so haucht die Szene *Friedrich und Anna* den zarten Farbenschmelz eines sanften Rokokopastellgemäldes aus.

[...] Eine reizvolle Szenerie, der Ausblick auf einen in duftiger Sommermorgenfrühe blühenden Garten, und der Hauch von vornehmer Liebenswürdigkeit und Rokokoanmut, der über der Gestalt des jugendlichen Ehemanns liegt, beides gibt dem Einakter seinen besonderen Reiz und lässt die Ungewöhnlichkeit in der Handlungsweise der Hauptpersonen übersehen. Auch hier muss man sich gegenwärtig halten, dass Kaiser in keiner Weise psychologische Wahrscheinlichkeit anstrebt, sondern ein 'Denkspiel' geben will, ein seelisches

Problem in eindrucksvoll sinnbildlicher Weise beleuchten möchte. [...]

Der dritte Einakter *Juana* spielt auf spanischem Boden und bringt eine Abwandlung des Enoch Ardenmotivs. [...] Zugleich hat dieser Einakter auch einen starken Einschlag von dramatischem Leben und dramatischer Spannung und wirkt in seiner puppenspielhaften Vereinfachung mit den überraschenden Schlaglichtern, die der Dichter über die einzelnen Stufen der Handlung und die inneren Zustände der Gestalten hinspielen lässt, in hohem Masse fesselnd und anregend. [...] Die Spielleitung hatte W. v. Scholz in Händen, der es trefflich verstand, in der äusseren Aufmachung und dem Ton des Spiels die drei Einakter in ihrer Besonderheit gegeneinander abzustufen und die Grundgedanken ans Licht zu stellen.

Jeder, der das Bedürfnis fühlt, das Schaffen der modernen und modernsten Dramatikern [sic] zu verfolgen, wird dem Landestheater Dank wissen, dass es nunmehr doch auch Gelegenheit gab, einen von ihnen kennen zu lernen. [...] Besonders der letzte der Einakter wurde mit warmem Beifall aufgenommen.

201. D., *Neues Tagblatt*, 1919, GKC, partly illegible.

Der Spielplan unserer Landesbühne ist seit gestern ein gutes Stück vorwärts gekommen. Die hermetische Abschliessung gegen jeden frischen Luftzug von draussen ist nun wohl für immer aufgegeben. Und das ist gut so. Selbst wenn dabei auch einmal ein tüchtiger Sturm und Wirbelwind an unseren Türen rütteln sollte. Es hat ja keinen Sinn, sich dreimal zu bekreuzigen vor dem Neuen, das gehört sein will. Und streng nach einem absoluten ästhetischen Wertmassstab lässt sich kein Spielplan einer Bühne aufbauen, die nach Tiecks Forderung ein fein reagierendes Zifferblatt für den Geist der Zeit sein will. Schon deswegen weil dieser absolute Wertmassstab immer nur ein Idealfall wäre und die Praxis auch des feinfühligsten Dramaturgen einmal irren und über den künstlerischen Werten der Vergangenheit die Zukunfts- und Entwicklungswerte des Neuen verkennen könnte. Und darauf kommt es an: was eine Zukunft in sich zu tragen scheint. Was eine Entwicklung anzeigt, eine Stufe bildet auf dem Weg, dessen Ziel wir nur dunkel ahnen können, dessen Richtung wir aber spüren müssen.

Seit gestern haben wir also Georg Kaiser. Nicht ganz den Georg Kaiser, der *Von morgens bis mitternachts*, *Koralle* und *Gas* geschrieben hat. Nicht den Georg Kaiser, der seit zwei Jahren das fällige Problem und der problematische Fall der neuen Dramatik ist. Mit Horatio zu reden: 'ein Stück von ihm'. Denn mögen diese drei Einakter in der Verschlossenheit und strenger Linie ihres Stils auch nicht direkt bezeichnend sein für Kaisers expressive Art, so bergen sie doch genug Wesenszüge, an denen die besondere Physiognomie Kaisers

deutlich genug zu erkennen ist: seine dialektisch zugespitzten Problemstellungen, seine unerhörte Kunst der mit Spannung geladenen Situation und seine [...] kalt funkelnde Sprache.

In diesen drei Einaktern scheint Kaiser das Motiv: Eifersucht des Mannes, das er in *König Hahnrei*, in *Frauenopfer*, im *Brand im Opernhaus* schon behandelt hat, wie in einer zusammenfassenden Kadenz abzuschliessen. Dreimal zischt die Stichflamme der Eifersucht des Mannes auf, dreimal pocht der Mann auf sein geheiligtes Besitzerrecht und dreimal biegt Kaiser den Konflikt der beleidigten Mannesehre um, indem er zeigt, dass dieses Besitzerrecht nichts als ein niedriger Aberglaube und eine ganze Brutalität sei. Und über die Meinung, Liebe sei so etwas wie Konkurrenzgut und ewiger Streit und Argwohn um Besitzerrechte stellt er seine These von der schenkenden, spendenden Liebe, die glücklich mache und gut.

[...] Nach dem düsteren, wilden Pathos dieser Szene [*Claudius*], die geistig beschwingte Anmut von *Friedrich und Anna*. [...]

In diesem Einakter zeigt sich Kaisers Kunst von ihrer intelligentesten und kultiviertesten Seite. Sehr fein auch wie im *Juana* das Enoch Ardenmotiv eine neue Wendung erhält. [...] So wird hier Eulenbergs Belinde-Stoff zu einer Weihe und Gloriole der Freundschaft gewendet.

[...] Herr v. Scholz hatte die Spielleitung, der mit dieser in Stil und auch Ausdruck sehr interessanten Aufführung etwas Ausgezeichnetes geschaffen zu haben, das Verdienst gebührt. Die Einakter hinterliessen starken Eindruck.

16.9.1919, Erstaufführung ("Die Milchstrasse"), Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Eugen Keller; sets: Egon Wilden; Mira Kaulhausen (Juana); Peter Esser (Friedrich); Eugen Klimm (Claudius).

202. –nn., *Düsseldorfer Tageblatt*, 18.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 107.

Die synthetische Methode und der reine Gedanken-Expressionismus ermüdet auf die Dauer des Abends, wenn man auch der Idee, die in der dreifachen Variation des 'Weib'-Themas liegt, aparten Reiz nicht absprechen kann. Der sich in der ausmalenden und keine Wirkungsmöglichkeit unbeachtet lassenden Einstudierung des Schauspielhauses noch gewaltig prozentiert. Die Bühnenausschnitte sind Eindruckserlebnisse für sich. Wie köstlich der matte Kerzenschimmer vor dem golddurchwirkten Behang, über dem Früchtestilleben und in dem düsteren Antlitz des Ritters! Wie glückdurchweht der sattblaue Ausschnitt im zweiten Stück mit dem hellen Venetianischrot, mit dem abebbenden Spiel der

schweren Vorhangfalten. Wie zart die in Pastell getönte Abendstimmung auf der Terrasse! Es gibt wenige deutsche Bühnen, die den Ideen Kasiers soviel Leben einzuhauchen vermögen. Das redet und grübelt und findet überraschende Gedankengänge, aber man muss schon in die Methaphysik hinaufklettern, um zu einem Verstehen dieser Menschenschemen zu kommen, die nicht etwa um ihrer selbst willen auf der Bühne agieren, sondern nur für die Synthese. Und so muss zugunsten gedanklicher Schönheiten manchmal die nötige Wahrscheinlichkeit leiden, wie z. B. im ersten Stück, wo die hochedle Burgfrau sich allmählich in den Gassen verschenkt, um nicht einen, sondern viele Männer gut glücklich zu machen, wie ihr Gemahl ihr es glückstrunken gestand. Oder wie in *Friedrich und Anna*, dass der Mann seines jungen Weibes bisherigen Liebhaber, der sich in ausgelassener Gesellschaft ihrer Gunst gerühmt, zu sich einlädt, weil er sie einmal glücklich gemacht.... Es ist übrigens, nach diesen Kostproben, nicht gerade Kost für Backfische, dieser Einakterabend. *Juana* ist unzweifelhaft das stärkste Werk, der schon unzähligemale in Dichterhand hin- und hergewendete Vorwurf vom 'lebenden Leichnam', von dem totgeglaubten Manne, der nach Jahren in die neue Ehe seiner Frau hineinplatzt, ist hier künstlerisch wundervoll geformt und mit soviel Poesie und Zartheit umflossen, dass die Idee zum erstenmal Fleisch und Blut annimmt, dass das Menschliche, was Kaiser sonst nicht über das Bildhafte, Gleichnisartige hinausbringt, hier wirklich zur Menschwerdung kommt.

[...] Auch darstellerisch, im Zusammenklang, stand der Schluss [von *Juana*] am höchsten. Mira Kaulhausen war wundervoll, weichklingende Musik, Beseeltheit in Stimme und Bewegung. [...]

In *Friedrich und Anna* schadete Peter Esser sich und seinen Sympathien durch das fortgesetzt angewandte retarierende [sic] Moment im Dialog. [...] Als Leiter der Aufführung zeichnete Eugen Keller, für die Bühnenbilder Egon Wilden. Als Vor-, Zwischen- und Ausklang spielten Joseph Neyses, Gottfried Hedler und Otto Hedler die drei Sätze aus Max Regers Streichsymphonie d-moll op. 141b sehr stimmungsvoll. 'An einen Teil unserer Zuhörer' war dieser Verweis gerichtet: 'Die einleitende und verbindende Musik ist Wesentliches der Kunstäusserung. Zu Gesprächen sind die Pausen da.' Erziehung kann niemals schaden. Aber im Schauspielhaus, von dessen künstlerischen Ruf man allenthalben hört, gestattet man sich ja gar nicht, was man sich im Stadttheater erlaubt. Das wusste schon jener biedere Sicherheitsmann, der mit steifem Hut, Militärrock und Gewehr am Bindfaden über der Schulter, bei der in Spartakustagen unterbrochenen Vorstellung die Schwelle des Hauses reinhielt von den Zurückdrängenden mit der klassischen Mahnung: 'Hier ist ein Kunsttempel!' Und Volkes Stimme — —!

203. anon., n.d., n.s., GKC.

[...] Drei eigentlich ganz willkürlich zusammengestellte Geschehnisse, die sich gut voneinanderabheben, aber in ihrer abstrakten Gedanklichkeit kalt lassen. Der nur aus Brutalität geschaffene Claudius ist eigentlich nicht denkbar, ebensowenig wie sein allzu naives Weib; beide wirken unwahrscheinlich. *Friedrich und Anna* ist vielleicht das Stärkste; auch ist die Idee hier überzeugender. Friedrich verkörpert in manchem eine Art Zukunftsmensch. Über die platonische Logik der *Juana* komme ich nicht hinweg. So handelt kein Weib, wenn auch die zu sehr rationelle Entwicklung bis zum freiwilligen Tod bestechend wirken mag. Gespielt wurde unter Eugen Keller im allgemeinen sehr gut.

204. –n.–, *Düsseldorfer Zeitung*, 17.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 107.

Von Georg Kaiser sahen wir im Schauspielhaus in den letzten Jahren *Das Frauenopfer* und *Gas*. Nun hat sich diese Bühne auch dreier Einakter des Autors angenommen, die er unter dem gemeinsamen Titel 'die Milchstrasse' zusammengefasst hat. Man erkennt in diesem Werk den Verfasser des *Frauenopfers* wieder, den von *Gas* aber würde man, sagte es der Zettel nicht, schwerlich hinter ihm vermuten. Kaiser wandelt darin das ewige Thema vom Verhältnis des Mannes zum Weib ab, das sich einem anderen ergab. Hebbel hat in *Maria Magdalene* das Wort geprägt: 'Darüber kommt kein Mann hinweg'. Mir scheint, Kaiser will dieses Wort nicht allgemein gelten lassen, sondern aufzeigen, dass Charakter und Temperament des Mannes das Ausschlaggebende für die Stellungnahme zu diesem Problem ist. [...]

Es ist nicht gerade leicht, den roten Faden zu finden, der die drei Einakter – wie es doch die gemeinsame Überschrift andeutet – verbinden soll, und ich will nicht behaupten, dass es mir, da mir das Buch nicht zur Verfügung steht, nach einmaligem Ansehen des Werkes richtig gelungen ist. Vor allen Dingen ist mir die Überschrift 'Die Milchstrasse' nicht klar geworden. Zwar spricht Juana einmal von der 'milchigen Strasse', aber eine Beziehung dieses Ausdrucks zum Ganzen habe ich nicht entdecken können. Im Eindruck sind die drei Einakter ungleich. Der erste, *Claudius*, wirkt in Anlage, Durchführung und Ausklang brutal und abstossend; feiner, wenn auch an äusserem Geschehen ärmer, ist *Friedrich und Anna* geraten, während *Juana* in der Wirkung etwas zerflattert und der vorausgesehene Schluss unbefriedigt lässt. Sicherlich ist Georg Kaiser nicht einer vom Dutzend, denn er hat uns etwas zu sagen; das muss man zugeben, wenn man die Wege, die er geht, auch nicht für die richtigen hält. Es steckt gewiss viel Errechnetes, Erklügeltes auch in der 'Milchstrasse', aber auch viel poetisch Schönes, namentlich in dem, was seine Frauen sagen.

Die Aufführung war von Eugen Keller sorgsam und stimmungsvoll vorbereitet; Egon Wildens Bühnenbilder gaben einen farbensatten, dem jeweiligen Charakter der Einakter feinfühlend angepassten Rahmen ab. [...]

205. ha., n.d., n.s., GKC.

[...] Der Dichter des *Gas* ist in der Konzentriertheit seines Stofflichen, in der Steigerung des dramatischen Geschehens so Meister, dass er berufen ist, Vollendetes in der 'Dramatik zwischen zwei Vorhängen' zu leisten. Konflikt und Katharsis liegen in allen drei Stücken vollkommen im Geistigen, im Gedanklichen, nicht in der Handlung. Die liegt, wenn der Vorhang sich hebt, bereits hinter den Personen nur die letzte gedankliche Auseiandersetzung [sic] lebt der Hörer noch mit. Man geniesst einen Abend in sehr geistreicher Gesellschaft, aber man vermisst das Aufwühlerische, das Gepacktsein, das doch letzte Notwendigkeit jedes dramatischen Geschehens ist. [...] Er [Friedrich] tötet aber nicht, sondern begnügt sich, dem unbekannter [sic] Vorgänger, der seine Frau glücklich gemacht hat, damit zu danken, dass er seinem Weib zärtlich die Hände drückt. Bei solcher Psychologie versagte das Mitgehen des Publikums vollkommen... Am meisten Theaterblut pulst in dem dritten Einakter, *Juana*, der das alte Enoch Arden-Problem neu modelliert. [...] Beide feindlichen Freunde, Feinde durch das Weib, haben eine dialektisch ganz famos gelungene Auseinandersetzung, an deren Ende sie beschliessen, dass der den Platz räumt, dem Juana den Giftbecher zuerst reicht. Hier fühlt man das einzige Mal die Adlerklaue des Dramatikers Kaiser. Gleich danach aber zerflattert die Dramatik wieder in geistreiche Sentenz. Juana löst lächelnd die Not der beiden, indem sie selbst den Becher leer trinkt und sterbend die Hände der Freunde zusammenlegt.... Die Aufführung war, wie gewohnt beim Schauspielhaus, meisterlich, der Rahmen köstlich.

15.2.1920, Erstaufführung (Juana), Neues Theater, Leipzig. Dir.: Dr. Alwin Kronacher; Martina Otto-Morgenstern (Juana); Lothar Körner (Juan); Ewald Schindler (Jorge).

206. F. Michael, *Leipziger Tageblatt*, 16.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202.

Dem Konzert folgte die Erstaufführung von Georg Kaisers Einakter *Juana*. Leipzig kennt den Dichter aus einer Reihe grösserer Dramen als einen klugen dramatischen Rechenkünstler. Ehe er den platonischen Dialog zum *Geretteten Alkibiades* vergewaltigte, hat er in einer

programmatischen Äusserung über den Fortschritt vom Schauspiel zum Denkspiel gesprochen: 'Ins Denk-Spiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust.' Ob dies ein Fortschritt sei, mag man bezweifeln. Jedenfalls ist auch *Juana* solch ein Denk-Spiel. Das Enoch-Arden-Motiv wird variiert und erhält einen neuen Schlussakkord: die Frau zwischen den beiden Männern trinkt den Giftbecher, opfert ihr Leben, damit die Freundschaft der Männer erhalten bleibe. [...] Über ihren entseelten Leib hin reichen sich die Männer die Hände. Ein schönes Bild, gross in Wort und Geste, eindrucksvoll. Aber doch gedacht, erdacht. Und man kann leicht weiterdenkend fragen: Spricht so eine Frau von Liebe? Ist es nicht gerade die Liebe und die Liebe allein, die ihr Kraft gibt, zu scheiden? Und ist zugleich dies nicht ihr Irrtum, dass sie mit ihrem Tod die beiden Männer einen zu können glaubt? Finden sich Freunde wieder, denen solches geschah? Gleichviel: die Lösung durch Diskussion, sonst Kaisers Stärke und Schwäche seiner Dramen, wird hier in Handlung umgesetzt: ein Mensch opfert sich, und wenn dieser Mensch uns bezwingt, so hat der Dichter gewonnen. Frau Martina Otto-Morgenstern hatte die Kraft, aus dem Exempel ein Erlebnis zu machen. Ihre Erscheinung war Friede, ihr Wort Liebe, grosse, sich selbst verleugnende, sich selbst auslöschende Liebe. Ihre Sprache war klar und feierlich, ohne pathetisch zu werden. Auch die männlichen Partner, Lothar Körner und Ewald Schindler, waren gute Sprecher, wennschon der Kaisersche Sprechstil, der ja auch durchaus vom 'Denken' beherrscht wird, Körner weniger zu liegen scheint. Ihre erste Begegnung steigerten sie zu einem echten Klingenkreuzen Kaiserschen Dialogs, und die gewollte, symbolhafte Symmetrie ihrer Haltung vor Juana erstarrte nicht. Karl Huth fügte sich wie immer gut in das Zusammenspiel und sprach die 'tollen Rechenkünste' des Dichters fein und unaufdringlich. Dr. Kronacher gab dem Spiel einen grossen schlichten Rahmen. Lebhafter Beifall dankte für die wohlgelungene Aufführung [...].

207. W. B., *Freie Presse*, 17.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202.

Die Morgenveranstaltung des Pressefests brachte vergangenen Sonntag im Neuen Theater neben vielerlei neuer und teilweise reizvoller Musik als Festspiel einen Einakter von Georg Kaiser. Es ist vornehme, nachdenkliche, streng harmonische Kunst, nicht stark, nicht zwingend in der Sache, doch mit einer gewissen Suggestion und sogar Herrschsucht im Stil, edel in Sprache und Form und immerhin in den Gebärden von feierlichem Ausklang. Es ist das alte Enoch Arden-Motiv, aber neu zu lösen versucht. [...]

Es liegt über dem Spiel kraft seiner schönen Form zweifellos eine gewisse Suggestion. Aber tritt man nur einen Schritt zurück, so ist man seinem Gedankengang auch schon

entronnen. Kaisers Lösung mag wohl einen Ausweg bedeuten vor dem Bewusstsein, als Beendigung einer unmöglichen Situation, für die es einfach keine Lösung gibt, wenn die Frau wirklich in gleicher Liebe zu beiden Männern stände. Juana trifft ihren Entschluss mit gläubigem Gesicht. Aber man empfindet ihn doch nur als ein unbewusstes Ausweichen der Frau vor der Entscheidung, vor der vollen Erkenntnis, und ein innerstes Schamgefühl, ein Selbsterhaltungstrieb mag sie dazu zwingen. Ich bezweifle, dass es überhaupt ein solches Gleichgewicht in der Liebe zu zwei Männern geben kann, wie es Kaiser anstellt. Wohl aber mag im bestimmten Falle für die Frau ein Gleichgewicht zwischen Liebe und Sittlichkeit entstehen, so dass ihre Entscheidungsfähigkeit gelähmt und ihr Bewusstsein gehemmt wird. Juana löst die Liebesfrage gar nicht; sie schiebt vielmehr den ganzen Vorgang auf ein neues Gleis, ich würde sagen, in einer ihr selbst unbewussten Schutz- und Rettungsaktion. Sie rettet sich scheinbar von der Liebe weg, und doch kann nun die Liebe erst recht ihr unantastbares inneres Geheimnis bleiben. Vor den beiden Männern, selbst vor ihrem Bewusstsein kann sie das alles tun. Ob aber ihr Nichtentscheidenkönnen doch nicht im Grunde schon als unbewusstes Liebesbekenntnis zum zweiten Mann gedeutet werden müsste, soll offen bleiben.

Kaiser baut ein feines Gedankengespinnst. Aber die Schwäche seines Stücks ist für mich die, dass er an diese Gedanken seiner Personen offenbar selbst glaubt, sie als Wahrheit geben will, statt sie nur als verehrungswürdigen Selbstbetrug, als unbewusst gebildete, schützende Schleier zu zeichnen, hinter denen die Seele ihr wirkliches Leben führt und im Grunde doch weiss, was sie will und muss. Mit aller Kraft seines Stiles versucht Kaiser, uns diese Lebenslüge als Wahrheit aufzuzwingen, und es muss anerkannt werden, dass die Aufführung im Neuen Theater durch Kronachers Regie diesen Zwang künstlerisch fühlbar machte. Das Spiel brachte Szenen und Bilder, die an die grosse Ruhe und den Adel Feuerbachscher Gemälde erinnerte. In Wort, Farbe und Bewegung war alles gebändigt und gedämpft, das schwebende Gleichgewicht in nichts zerrissen. [...]

208. anon., *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202.

Die Erstaufführung eines Einakters von Georg Kaiser leitete nach der Pause in das Literarische hinüber. Der Morgen erhielt durch die wahrhaft erlesen geschliffene Form, in welcher das Stadttheater hier die Wortmusik eines unserer begabtesten jungdeutschen Dramatikers kredenzte, seine Krönung. Dieser [...] Akt *Juana* baut über dem alten, zuletzt von Herbert Eulenberg in seiner *Belinde* verwendeten Enoch Arden-Motiv des totgeglaubten, unerwartet heimkehrenden Gatten ein neues hochgeschwungenes Gefühlsgebäude auf. Hier wandelt sich auf Kaisers Dichtergebot hin die Tragik der

Situation in einen Hymnus auf Männerfreundschaft, angestimmt von einer sterbenden sich opfernden Frau, um. [...] Liebe ist wenig, Freundschaft von Männern ist viel... Dieser für den hitzigen Expressionisten Kaiser überraschende gradlinig und hoch geschwungene Gefühlsbogen wird in wenigen Szenen edel und folgerichtig zur Höhe geführt. Man freut sich des Architekten, der ein stolzes Motiv stilvoll und ohne störendes Beiwerk in vornehmem Schwung hinstellte. Allerdings – Dr. Kronacher und seine Darsteller zogen Kaisers Gedanken- und Gefühlslinien in wirklich prachtvollem Rhythmus nach. Kronacher gab in dem feierlich schönen, farbig beseelten Aufbau der Szene ein Kabinettstück musikalisch reicher und intimer Regiekunst. Darin wurde die Kunst der Darstellung wie edle Kammermusik lebendig. [...] Man darf mit Dank konstatieren, dass das Stadttheater dem Festtag der Leipziger Presse mit der Inszenierung dieses Einakters eine künstlerische Gabe dargebracht hat, an die wir uns erinnern werden.

209. n., *Leipziger Zeitung*, 16.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 9, pp. 202–03.

[...] Die Frau in der Mitte zwischen den in verschlossener Wut brennenden Männern, die Frau sterbend, in der Mitte zwischen den wiedervereinigten Freunden, das gibt Gelegenheit zu schöner dramatischer Symmetrie. Die Aufführung unter Alwin Kronachers Leitung war vorzüglich. Martina Otto-Morgenstern eine hohe Frau, der man das Opfer glaubt. Lothar Körner (Juan), Ewald Schindler (Jorge) und Karl Huth (Kammerdiener) haben Anteil an dem lebhaften Erfolg des Einakters.

[May 1920], Erstaufführung (Juana), Kammerspiele, Hamburg. Dir.: Erich Engel; Anni Mewes (Juana); Günther Hadank (Jorge); Günther Bobrik (Juan); Wolf Benekendorff (alter Diener). Presented together with Fräulein Julie ("Naturalistisches Trauerspiel in 1 Akt von August Strindberg"). Dir.: Erich Ziegel.

210. H. W. F., *Neue Hamburger Zeitung*, 21.5.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485.

Die Zusammenstellung dieser beiden Einakter an einem Abend war literarisch und darstellerisch sehr interessant. Eine expressionistische und eine naturalistische Dichtung, beide von sicherster Hand geformt und mustergültig in ihrer Art: geben sie aber auch ein Beweis dafür, dass Expressionismus und Naturalismus sich keineswegs – wie oft geglaubt wird – zu einander verhalten wie Innerlichkeit und

Oberfläche. Ganz gewiss ist das Freundschaftsproblem der *Juana* tief erfasst, ist nicht nur verstands-, sondern auch gefühlsmässig ergriffen; aber man hat nirgends den Eindruck, dass es so tief erlebt, so teuer mit eigenem Blut erkauft ist wie das Sexual- und Rassenproblem in *Fräulein Julie*. Kaisers Dichtung ist beispielhaft, die Strindbergs schicksalhaft. Kaiser vertieft einen novellistischen Stoff, Strindberg verstofflich seine tiefste Erfahrung. Kaiser wählt eine von vielen Möglichkeiten, Strindberg muss, er steht unter dem Zwang. Je genauer man das erkennt, desto reizvoller wird die Form und Sprache beider Dichtungen, die genau im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Untergrund stehen: Kaiser gestaltet den Ausdruck so persönlich, dass man bei jedem Wort der Sprechenden seinen Atem fühlt; Strindberg versteckt sich förmlich hinter den handelnden Personen, und es wäre vielleicht gar nicht so einfach, seine eigene Urmelodie herauszuhören, wenn sie uns nicht aus der Gesamtkenntnis seines Wesens im Ohre läge. Wer es nicht schon weiss, könnte es von diesem Abend lernen, dass der Unterschied zwischen Expressionismus und Naturalismus (sofern sie Kunst sind) nicht so sehr ein wesentlicher, als ein formaler ist: der Expressionismus sucht die direkte, der Naturalismus die indirekte Wirkung von Seele zu Seele. Der Stil der Darstellung war bei den zwei Akten entsprechend verschieden und in seiner Nebeneinanderstellung höchst aufschlussreich.

[...] Ein abgegriffener Stoff ist ins Besondere erhöht; die Bewertung der Freundschaft tönt hell hinaus über die erotisch-sentimentale Befangenheit, die Enoch-Arden-Motive zu umdunsten pflegt. Aber besonders schön und mit hoher Kunst gestaltet ist das eigentümliche Leben, das jede der drei Personen in der Seele der beiden andern führt; wie sie, getrennt noch, aneinander denken, dass das Bild vollkommenste Deutlichkeit behält, unaustilgbare, strahlende Spiegelung in Treue. Und wie dennoch das Bild der beiden Männer in der Frau zu einem wird, dass sie, als sie den Wiederkehrenden nicht, wie vor einem gespenstischen Doppelgänger, erschrickt und schon die Nähe des eigenen Todes fühlt. Es geht hier um letzte und zarte Dinge; und es bedarf, um sie leuchten zu machen, für die Juana die Transparenz, die Anni Mewes besitzt. Bewegung und Tonfall, ohne Hast, aber von flimmernder Intensität, machen den Entschluss glaubhaft, der von der Stärke eines Herzens zeugt. Der gleiche Hauch innerster Reinheit schwebt um Hadanks Jorge, dessen Beherrschtheit stets gespannte schlanke Kraft ahnen lässt. Bobrik, irdischer und in gewissem Sinne rauschloser, passte sich als Juan recht gut ein. Als gespenstischer alter Diener huschte und raunte Benekendorff durch das Spiel, das Erich Engel mit feinfühliger Hand leitete.

[...] Beide Stücke fanden starken Beifall.

211. R. W., *Altonaer Nachrichten*, 22.5.1920, in *Die Kritik*

(1920), No. 23, pp. 484–85.

In Kaisers Einakter wird das durch den Krieg wieder aktuell gewordene Enoch-Arden-Motiv aufgegriffen. Aber keine vermeintliche Kriegerwitwe, die sich zum zweiten Male verheiratet hat und nun durch das Erscheinen des totgeglaubten ersten Mannes in einen furchtbaren seelischen Konflikt gerät, steht im Mittelpunkt dieses Werkchens, wie überhaupt nichts, ganz gegen alle Gewohnheit bei Kaiser, irgenwie ein Zeitproblem berührt. *Juana* ist ein zeitloses Stück, das in die Sentenz ausmündet, Freundschaft sei höher zu werten als Liebe [...]

Das wird in schöner Sprache, in Gesprächen von konzentriertester Wortkraft dargestellt, und obgleich es zuviel Absichtlichkeit, verstandeskühle Konstruktion erkennen lässt, geht doch ein Hauch erhabener Schönheit von ihm aus, der auch das Herz berührt. Der Spielleiter Erich Engel stellte das zur Aufführung kaum mehr als 20 Minuten beanspruchende Werkchen in einen dunkel getönten, farbig gedämpften Rahmen, der namentlich durch die warme Seitenbeleuchtung zu Anfang von wundervoller Bildwirkung war. Anni Mewes war eine Juana voll Feinheit und Verinnerlichung, wie ein reiner, schwebender, verschwebender Ton, Günther Hadank als Jorge ein ihr adäquater Jüngling: edel-schlanke Gestrafftheit. Gedrungener, lebensnäher gab Günther Bobrik den Juan. Und als Diener Hoffmann-Callotscher Prägung geisterte Wolf Benekendorff über die Szene.

Bei diesem Stück wurde ausnahmsweise nicht gezischt.

212. erka, *Hamburger Echo*, 21.5.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485.

[...] Man sieht, der Konstrukteur Kaiser ist bei der Arbeit. Die 'Denklust' betätigt sich schon hier. Schade nur, dass man nicht warm wird. Man hat eine rein ästhetische Freude an der Knappheit der Darstellung, an der Symmetrie der Handlung, an der lapidaren Sprache, an manchem wundervoll gefeilten Wort. Ein menschliches Interesse wird nicht geweckt, soll auch nicht geweckt werden. Ja, Herr Kaiser, leider sind wir noch nicht so weit, die Idee ohne den warmblütigen Träger derselben im Drama zu geniessen. Die Darstellung – unter der feinsinnigen Spielleitung Erich Engels – war ganz auf die Erfüllung der gedanklichen Linie eingestellt. Es gab Momente, wo die Idee reliefmässig plastisch wurde, zum Beispiel in einer bedeutungsschweren Symmetrie der Frau zwischen den beiden Männern. Anni Mewes, ganz Linie, ganz Unwirklichkeit, nur im Klang der Stimme wie von ferne das todschwere Leid andeutend. Ihr gleichkommend an Rang der stilisierten Leistung Günther Hadank [...]. In einem gewissen Abstande Günther Bobrik als Juan, der zu grell, fast naturalistisch wirkte in dem Bestreben, seine

Figur mit Blut zu füllen. Ausgezeichnet als altes, fast zeitloses Inventarstück der Diener Wolf Benekendorffs. Der Beifall war stark, galt aber wohl in erster Linie der eindrucksvollen Darstellung.

Hinterher das naturalistische Trauerspiel *Fräulein Julie* von Strindberg, ein denkbar starker Gegensatz, der dem einheitlichen Eindruck des Abends nicht eben zugute kam. [...] Lebhafter Beifall lohnte auch diese Leistung.

213. M. W., *Hamburger Fremdenblatt*, 21.5.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485.

[...] Auch von Georg Kaiser ist an dieser Stelle schon gesagt worden, dass er und seine Gestalten Gehirnmenschen sind. Er ist es auch in dem Einakter *Juana*, der gestern abend zum ersten Male gespielt wurde, wenn auch von ganz entgegengesetzter Seite aus wie Strindberg. Kaiser will den Trieb überwinden durch den Geist, und er benutzt dazu das uralte Enoch-Arden-Motiv. [...] Liebe ist weniger als Freundschaft. Also spricht Georg Kaiser. Im Banne seiner hier wirklich sehr schönen und gar nicht gekünstelten Sprache, im Rhythmus seines genial zugespitzten dramatischen Geschehens, glauben wir ihm, obwohl die Regie Erich Engels den ganzen kleinen Akt in einzelne Lyrismen auflöste, während die Wirkung bei grösserer theatralischer Konzentriertheit noch grösser gewesen wäre. Aber nachdem der Vorhang gefallen ist, fragen wir uns doch, ob nicht die tote Juana zwischen den lebend gebliebenen Männern und Freunden genau so stehen muss, wie es die Lebende getan hätte. Eine Entscheidung, mit der sie sich zufrieden geben können, hat Juana nicht gefällt. Dass sie beide gleich liebt, ist bei dieser Frau ausgeschlossen. Sie hat nur bewiesen, dass auch eine Frau im Kampf mit dem Gesetz der Liebe und dem Gesetz der Sittlichkeit diesem die Palme zuerkennen kann. [...] Das Bühnenbild hätte wohl etwas mehr Stimmung vertragen können. Die aus der *Gefährlichen Liebe* bekannte Grottendekoration passte wenig in den Gartensaal, und von dem Garten selbst, den die beiden Freunde und Gegner in einem entscheidenden Augenblick aufsuchen, erfuhr man zwar aus den Gesprächen, man nahm ihn aber nicht wahr. [...] Der Beifall war stark; neben den Darstellern wurde auch Herr Engel wiederholt vor die Rampe gerufen. Herr Engel ist einer der stärksten künstlerischen Kräfte, die an Hamburgs Theatern gegenwärtig wirken. Aber er darf sich durch Kornfeld und Genossen nicht dazu verleiten lassen, aus jeder harmlosen Bemerkung eine Prophetie zu machen.

[1925], Erstaufführung (Juana as an Opera; Music by Max Ettinger), Nationaltheater, Munich. Dir.: Hofmiller; Leone Kruse (Juana). Presented together with Puccini's Giovanni Schicchi.

214. anon., *Allgemeine Rundschau*, No. 50, 10.12.1925, p. 823.

Juana, ein Operneinakter von Max Ettinger, einem in München lebenden Tonsetzer, von dem man im Konzertsal [sic] schon einige hübsche Lieder gehört hat, fand in guter Besetzung eine freundliche Aufnahme. Die Musik zeigt manche Schönheit, besonders erweist die Orchesterbehandlung die Hand eines geschmackvollen Künstlers. Den Text schrieb Gg. Kaiser, der bekannte Dramatiker. Die Bezeichnung 'Dichtung' (Universal-Edition, Wien und Neuyork) ist zu hoch gegriffen, schon in sprachlicher Hinsicht ('Der Garten scholl von vielen Vögeln'). Es handelt sich wieder einmal um das Enoch Ardenmotiv. Musikalisch ergiebig ist die Liebesszene, mit der die Oper beginnt. Dann folgen die Heimkehr des Totgeglaubten und zwei dramatisch bewegte Auseinandersetzungen. Die Freunde beschliessen, dass derjenige, dem Juana ahnungslos den vergifteten Wein reicht, das Glas leeren soll. Juana aber, die durch den Diener unterrichtet ist, trinkt den Wein selbst. Die Sterbende zu fragen: 'Liebst du jeden mit gleicher Kraft?' finde ich reichlich undelikat. In solch erschütterndem Augenblick wird dies auch keinem einfallen. Juana singt als Antwort: 'Liebe – das ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde, Freundschaft unter Männern, die so selten, muss man schützen. Wer darf sich aufwerfen und mit seinem kleinen Schicksal, das Weiberschicksal ist, neben zwei Männern – in Freundschaft verbrüdert, sich messen?' – Ist das die Sprache der Natur oder Literatenphraseologie? Die Sterbende legt die Hände der beiden Freunde ineinander. In dem Melos des Gefühlsausdruckes wirkt die Musik am unmittelbarsten, weniger in dramatischen Szenen; allerdings gibt hier der Textdichter auch nicht Gelegenheit zu breiterer Ausladung. Reinfeld sang den Heimkehrenden, Wildhagen den zweiten Gatten, beide mit dem vollen Einsatz ihrer schönen Mittel; allzuviel Persönliches ist aus den Rollen nicht herauszuholen. Frl. Kruse entfaltete als Juana blühende Klangschönheit. Seydel gab den Diener, der das Gift wegschütten könnte, wenn er eben nicht Diener wäre. Der Text dieser Rolle gibt musikalisch wenig her. Man höre: 'Ein Teller – zwei Teller – ein Messer – zwei Messer – einmal – zweimal – das ist das Leben... Ich war auch mal so verheiratet – aber die Gute lernte bis drei zählen...' und so geht die symbolische Arithmetik noch eine Weile fort. Kapellmeister Böhm leitete die von Hofmiller inszenierte kleine Oper. Der Tonsetzer durfte sich zeigen. Voraus ging Puccinis *Giovanni Schicchi*. Hier lag das Hauptgewicht des Abends. Eine Umstellung des Einakters wäre empfehlenswert.

215. Dr. B., *Völkischer Beobachter*, Jg. 38, 9.12.1925, p. 2.

Armer Gianni Schicchi, das hast du und dein geistiger Vater, dem du das tönende Fortleben auf den Brettern, so die Welt bedeuten, verdankst, das habt ihr nicht verdient! Du warst ein grosser Gauner vor dem Herrn, aber schliesslich hast du dir das Maultier für zweihundert Dukaten, die Mühlen und das Haus in Florenz gekapert, um deiner geliebten Tochter eine schöne Mitgift zu verschaffen. Du batest um 'mildernde Umstände' – sind das die mildernden Umstände, dass man auf deinen Witz, auf Laune, Humor, feinste Charakterisierung, Stimmung einen Einakter setzt, der darauf passt, wie die Faust aufs Auge? Der in der zweifelhaften Atmosphäre des musikalischen Neuwienertums von Schönbergs Gnaden hochgeschossen einen Max Ettinger und Georg Kaiser zu Autoren hat?

Da ist Juana, eine Frau, die den Freund ihres verschollenen Mannes geheiratet hat und wie es das Schicksal will, kommt der Totgeglaubte zurück. Der ethische Konflikt, den uns ausgerechnet ein Georg Kaiser in einer sonst an ihm nicht gewohnten Dithyrambik schmackhaft machen will, löst sich schliesslich im freiwilligen Tod der Frau, über deren Leiche sich die früheren Freunde erneut die Hände reichen.

Dazu hat ein Herr Ettinger eine erotisierende hilflose Musik geschrieben, deren stärkere Seite noch die Instrumentation ist. Alteration und Ganztonskala Schema Schönberg ist das kahle Gerippe, um das sich eine aufgeschwemmte Orchestration legt. Musikalische Syntax, Periodik, die Voraussetzungen jeder Melodiebildung, alles überwundener Standpunkt.

Die Aufführung aber, man kann es nicht anders sagen, war besser als das Werk selbst. Die Juana der Leone Kruse ebenso wie Reinfelds Juan und der Jorge Wildhagens waren stimmlich u[nd] darstellerisch erste Leistungen. Auch Seydels Charakterisierungskunst in allen Ehren. Das Bühnenbild gab dem problematischen Experiment einen immerhin stimmungsvollen Rahmen.

Der Brand im Opernhaus

*16.11.1918, joint Uraufführung, Kammerspiele, Hamburg. Dir.: Erich Ziegel; Mirjam Horwitz (Sylvette); Fritz Kortner (Herr von ***).*

216. Greter, n.d., n.s., GKC.

Der Brand im Opernhaus, das neue Drama von Georg Kaiser, hat bei der Uraufführung in den Hamburger Kammerspielen staren [sic] Beifall gefunden. Der Eindruck des Überspannten kann freilich nicht geleugnet werden, so meisterlich auch die Vorgänge in ihrer technischen Form und der szenischen Aufeinanderfolge durchgeführt sind. Man sieht förmlich die Arbeit eines fieberhaft erregten Hirns an dieser Geschichte von dem jungen Kavalier, der ein Waisenmädchen heiratet, um an ihrer Reinheit die eigenen Laster zu überwinden und die er dann, nachdem sie heimlich den Opernball mitmacht und auf wunderbare Weise gerettet vom Brande heimkehrt, unter grausamer Verhöhnung in die Nacht zurückdrängt, damit sie verzweifelt den Flammentod findet. Alles, was hier geschieht, ist vorstellbar, so sehr einzelnes auch ans Übersinnliche, ans phantastisch Verzerrte streift. Aber das Bestechende liegt vorwiegend in der Kunst der Sprache, in der glänzenden stilistischen Vortragsweise, die keine Scharte kennt. Die Handlung geht so in einem Fluss, dass man keinen toten Punkt merkt. Das dreiaktige Stück wickelt sich ohne Pausen ab und dadurch wird der Reiz des einheitlichen Fortgangs noch verstärkt. Die Aufführung, unter Erich Ziegels Regie, passte sich mit künstlerischer Angleichung dem eigenen Stil der Dichtung an.

*16.11.1918, joint Uraufführung, Stadttheater (Intimes Haus), Nuremberg. Dir.: Dr. Liebscher; Frl. Hagenbruch (Sylvette); Sattler (Herr von ***); Hellmuth Pfund (Der alte Herr).*

217. Theodor Hampe, *Das literarische Echo*, 21 (1918–19), 353–54.

Von den beiden bedeutsamen Werken [Stefan Zweigs *Jeremias* und Kaisers *Der Brand im Opernhaus*] der neuesten dramatischen Literatur, deren Uraufführungen hier letzthin zu verzeichnen waren, hat der Berichterstatter der Vorführung des *Jeremias* von Stefan Zweig leider nicht beiwohnen können. [...] Bewegt sich der *Jeremias* wesentlich in den Bahnen des alten Stils, so gehört die erfolggekrönte

dramatische Produktion Georg Kaisers und so auch sein Nachtstück *Der Brand im Opernhaus* jener neuesten Stilrichtung an, die, wie auch die jüngste Kunst oder selbst wie Politik und Recht und Moral unserer Zeit im Zeichen der Zersetzung und Auflösung steht. Zu neuen Verbindungen und festen Erscheinungen zu erstarken muss von der Zukunft erhofft werden. Bei einem dramatischen Zersetzungsprodukt, wie dem *Brand im Opernhaus*, wird man nach einer wohl aufgebauten Handlung, nach folgerichtig durchgeführten Charakteren oder gar nach Menschen von Fleisch und Blut natürlich nicht fragen dürfen. Der Expressionist schafft bekanntlich von innen heraus, baut uns aus seinem Innern eine neue Welt auf, und wir dürfen von Glück sagen, wenn wir diesem Innern, dieser Welt einigen Geschmack, einiges Interesse abzugewinnen vermögen. Das wenigstens hat Georg Kaiser in seinem neuen Drama einigermassen zu wecken verstanden, was wohl zum guten Teil mit der Wahl des Stoffes zusammenhängt, der an den Brand der pariser Oper im Jahre 1763 anknüpft. Auf dem schaurigen Hintergrund dieser Brandkatastrophe spielen sich die wunderlichen Vorgänge voll kniffeliger Psychologie ab, in deren Mittelpunkt die erotischen Verirrungen und die Seelenkämpfe eines jung vermählten Paares stehen. Der äussere Rahmen, dazu gelegentlich eine packende Situation, sowie die gut gezeichnete Nebenfigur des 'alten Herrn', endlich die glitzernde und schillernde Sprache wirkten zusammen zur Erzeugung einer Stimmung, die sich wie eine Vorahnung des baldigen Zusammenbruchs dieser alten pariser Gesellschaft dem Zuschauer mitteilte. Das Einzelschicksal der handelnden Personen konnte ihn freilich bei deren Schemenhaftigkeit nicht anders denn eiskalt lassen, und um manche Feinheit der Sprache ward er durch das hastende Ungeschick der Schauspieler betrogen, die leider gemeiniglich nicht mehr zu 'sprechen' verstehen – dieses Wort etwa im possartschen Sinne genommen.

218. Dr. H. Deinhardt, n.d., n.s., GKC.

[...] Wäre der Name des Autors noch ein neuer Klang, so müsste man von einer aufsehenerregenden Begabung berichten, von einem nicht alltäglichen Mute zum Erfinden und Verschlingen und Konstruieren, von treffsicheren Konturen und den Entladungen übervoller Seelenschächte in Bekenntnis und Schrei. Aber mehr als eine absolute Bewertung fesselt bei einem neuen G. Kaiser die Einstellung in sein bisheriges Gesamtschaffen, das zur Zeit noch immer mehr das Aggregat einzelner überraschender Erfolge als die Einheit eines dichterischen Charakterbilds aufweist. Und die Frage: Hat er sich diesmal ganz gefunden, ist es diesmal das Schreiten zur Klassizität? musste man vor diesem 'Nachtstück' schärfer verneinen als bisher, so sehr, dass man der Vermutung nicht Herr wird, es handle sich vielleicht um eine Anfängerstudie

aus früheren Jahren. Weder Mittelpunkt, noch dramaturgische Technik ist von heute: das Erlebnis der Dirne, wirklicher Liebe teilhaftig zu sein, Krisis und Aufstieg zu wahrem Menschentum, ist bewusst und beredt verbunden mit der Idee von Alkestens Opferung, aus der dem Geliebten neue Lebensmöglichkeit erstehen soll. Doch in dieser Verbindung verblasst gerade wieder das Symbol des Opfers, weil in dem freiwilligen Tode des Weibes eher der Ausklang ihres Schicksals, die Sühne für den Treubruch, als die Liebestat in Erscheinung tritt. Dieser, wie man sieht, stofflich dem Gestaltungsgebiete des jüngsten Deutschlands fernliegende Frauencharakter ist mit eindringlichen romantischen, bis Viktor Hugo reichenden Griffen und Akzenten hineingestellt in das Brausen des Sinnentanzes der Weltstadt: 1763; man tanzt im Opernhaus. Mit tausend verkohlten Körpern, vermeint der Chevalier, sühnt sich die alte Zeit. – In regelfrommer Einheit ziehen die drei Akte im Flackerlicht der brennenden Oper vorbei – das Schauspiel eines kühnen, untadeligen Reiters. Wir aber möchten Ritter, Tod und Teufel!

219. -ö-, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser entwickelt eine unheimliche Könnerschaft. Bald wird es kein Problem mehr geben, an das er nicht dramatisch gerührt hätte. Ist dieses geistige Bereitsein nun Ausdruck eines weltumspannenden Dichterherzens oder nur das vorlaute Wesen des immer aktuellen Feuilletonisten, der keinen Anschluss verpassen will? Die Frage ist noch ungeklärt und wird auch durch dieses 'Nachtstück' nicht eindeutig beantwortet. Kaiser behandelt einen Stoff, der in der Literatur aller Zeiten und Zonen seine Rolle spielt: das Rätsel der Weibsnatur, schwankend zwischen grenzenlosem Opferwillen. [...] Das uralte Alceste-Motiv hat er in den graziösen Rahmen französischer Rokokolüderlichkeit gestellt, ein höchst merkwürdiges Doppelgespann, das an zwei sehr verschiedenen Strängen zieht. Das Ergebnis ist ein recht unsicheres Hin- und Herzerren zwischen dem freimütig gemalten Milieu gut pointierter Frivolität und dem sehr versteckt liegenden, weil immer wieder verschobenen ethischen Gedanken des Werkes. Die äussere Form ist ein seltsamer Mischstil von echt gallischem Plauderstück und jüngster Bühnenkunst. Die Menschen stülpen sich mitten im Spiel um und sind wie Handschuhe, die man auf beiden Seiten tragen kann. Dabei sind die drei Akte mit echtem Bühnenblick und höchst raffiniert aufgebaut.... Herr Dr. Liebscher hat den Geist der Zeit schnell erfasst, als er gleichzeitig mit Berlin und Hamburg das Werk herausbrachte. Ohne die Revolution hätten die erbaulichen Zötchen des ersten Aktes wohl noch lange verschwiegen bleiben müssen. Etwas mehr hätte Herr Liebscher sonst schon tun können. Die Räume sahen nicht nach Liebesfesten aus und der Opernbrand selbst war eine arg zahme Sache. Die Darsteller wussten nicht recht,

wie sie ihre Rollen nehmen sollten. Herr Pfund spielte einen alten Schwerenöter mit symbolischem Hintergrund scharf, sogar überscharf charakterisiert. Frl. Hagenbruch hatte als Sylvette weder das Temperament einer grossen Dirne noch den überlegenen Geist einer Alceste. Am sichersten hielten sich noch die Herren Sattler und Christ, doch sind ihre Rollen auch noch am meisten aus der Konvention gestaltet.... Das auffallend gut besuchte Haus kam nicht hinter den Sinn des Werkes, klatschte aber doch brav und bereitete dem geistig genussreichen, im Grund aber doch recht unlebendigen Stück gute Aufnahme.

220. k., n.d., n.s., GKC.

[...] Ein uraltes Motiv, von vielen Dichtern aufgenommen, von wenigen erschöpft, schlägt Georg Kaiser an: den altgriechischen Alceste-Mythos, in dem das grosse Geheimnis der Verwandlung von Leben in Tod und Tod in Leben beschlossen ist. Euripides hat auf ihm seine menschlich erregendste Dichtung aufgebaut: Alceste, die für ihren Admet zu den Schatten der Unterwelt hinabsteigt, damit der Geliebte weiter in der Sonne leben kann. Die Geschehnisse des Kaiserschen Stückes, die wie ein Schattenspiel auf einer von Flammen beleuchteten Wand vorüberhuschen, spielen im Paris Ludwig des XV, in jener Zeit, da das Leben eine trunkene Orgie war. [...]

Der Eindruck, den dieses Gaukelspiel der Abstraktionen am Samstag bei seiner Uraufführung hintreliess, schien nicht besonders tief zu sein. Gewiss gab es Beifall, aber die meisten gingen kopfschüttelnd von dannen. Alle grossen Gedanken kommen aus dem Herzen; Kaisers Wille zur grossen Idee und zum Wesentlichen der Dinge ist über eine kunstvoll konstruierte Kopfarbeit nicht hinausgekommen. Das Gefühl des Zuschauers wurde nicht entzündet. – Dr. Liebschers Inszenierung litt besonders unter technischen Mängeln. Der Brand des Opernhauses blieb ein klägliches Theaterfeuerchen. Mit der Sprache Kaisers, die das Wesen der Dinge zu treffen sucht und oft eine packende Kraft des Ausdruckes besitzt, fanden sich die Darsteller wenig glücklich ab. Die Charaktere wirkten silhouettenhaft, statt plastisch. Herr Pfund zeichnete die Gestalt eines alten Viveurs zwar scharf, blieb aber unlebendig. Die Figur der Sylvette stellt an die Darstellung ungeheure Aufgaben. Frl. Hagenbruch vermochte uns wohl von ihrem Erlebnis zu überzeugen, allein die Mittel, es auszudrücken, fehlten ihr. Herr Sattler gab dem Gatten ein ausdrucksvolles, geistiges Profil, Blutwärme hatte auch er nicht zu vergeben. War dieser Abend auch mehr eine Angelegenheit der Literatur als des Lebens, so bleibt doch das Verdienst Dr. Liebschers um die Förderung der jungen Dichter, zu denen auch Georg Kaiser sich zählt, unbestritten.

221. G., 17 Nov., n.s., GKC.

Nun hat auch unsere Stadt ihre Georg Kaiser-Uraufführung gehabt und damit Gelegenheit erhalten, ihren, wie sich's gehört, modern-fortschrittlichen Kunstsinn zu dokumentieren. Das Bestreben der Theaterdirektion, uns mit den Erscheinungen der neuesten Literatur bekannt zu machen, verdient auf jeden Fall Anerkennung und Dank. Wie sich das grosse Publikum zu der dargereichten Kost verhält, ist eine andere Frage. Ich glaube nicht, dass man in Nürnberg künstlerischen Einflüssen unzugänglicher ist wie in den meisten deutschen Handels- und Industrie-Städten. Jedenfalls war man da, und Georg Kaisers Nachtstück *Der Brand im Opernhaus* erhielt vor gut besetztem Haus seine Taufe. Dass der Beifall lau geriet und auf den Gesichtern der Abziehenden die Schatten einer halben Enttäuschung und der Unklarheit lagerten, ist zum mindesten nicht verwunderlich. Denn wie alle unsere Modernsten, mögen sie nun Pulver oder Brod, Unruh oder Stadler, Edschmid oder Werfel, Sternheim oder Gött, Hasenclever oder Kafka heissen – wie alle Jüngsten, so ist auch Georg Kaisers Muse nur schwer verständlich, liebt das Ausserordentliche, Unmögliche, schillert im bunten, engmaschigen Gewand einer visionenreichen Sprache, lockt und foppt den Zuhörer durch psychologische Irrwege und entschwindet schliesslich auf den dunklen Pfaden einer von fahlem Mondschein übergossenen, von den schaurigen Chören der Ausgestossenen und Gezeichneten durchhallten Scharfrichter-, Dirnen- oder sonstigen Elends-Romantik. Eine Hauptrolle spielt bei dieser Art von Dichtung natürlich das dämonische, rätselhafte Weib, eine für den Dichter insofern sehr bequeme Figur, als sie sich eben alles, auch das Unmöglichste, leisten kann. Der Zuschauer findet zunächst die Sache recht interessant, freut sich an den originellen Einfällen des Dichters, steht aber schliesslich vor einem grossen, schwarzen Loch. Unsere Modernsten – in der bildenden Kunst können wir, bei Kokoschka in einer Individualität vereinigt, genau die gleichen Parallelerscheinungen beobachten – sollen nicht verstanden werden. Klarheit ist Inferiorität, ist Tod. Und um Himmels willen nur kein festes Wissen und Können!

Wie es bei solchen Stücken um die Bühnenwirkung steht, kann man sich von den Fingern ablesen. Von der Bühne herab kann nur das Grosse, Klare, Unmittelbare seine Aufgabe erfüllen. Die Haarspaltereien eines für den Leser vielleicht recht genussreichen Dialogs gehen im Theater verloren, selbst wenn sie akustisch vom Publikum aufgenommen werden, was gestern meist nicht der Fall war. Wir verkennen nicht, dass Kaisers *Brand im Opernhaus* – im Vergleich zum *Rektor Kleist* oder zur *Koralle* ein massvolles Zeugnis seiner Eigenart – zu interessieren und in Spannung zu versetzen weiss. Der Vorwurf ist höchst originell und gelungen. Alles löst sich in künstlerischem Ausdruck von oft wunderbarer Reinheit und Feinheit auf. Die schwere, kondensierte

Stimmungsatmosphäre einer eigenartig grellen Mystik hüllt den Zuschauer ein. Auch die Charakteristik enthält noch viel Feines – aber alles in allem, wir müssen es wiederholen: Soviele untrügliche Wahrzeichen einer beachtenswerten künstlerischen Begabung in Kaisers Werk zu erkennen sind, es überwiegt das Gesuchte, und man konnte nicht ohne das Kopfschütteln der Bedenklichkeit aus dem Theater gehen. Eine Dirne, die schlankweg in den Flammentod geht, um sich an ihrem Geliebten einer – wohl verdienten – Beleidigung wegen zu rächen? Wer glaubt's? Vorkriegskunst. Eine Weiterentwicklung erscheint unmöglich.

Mit Herrn Sattlers 'Herr von ***' konnte der Dichter zufrieden sein. Der beissende Sarkasmus dieser Rolle trat dramatisch ausserordentlich wirksam zutage. Die Sylvette, eine vom Dichter höchst unzulänglich durchgezeichnete Figur, konnte in der Darstellung des Frl. Hagenbruch aus ihrer stofflichen Roheit nicht zu glaubwürdigem Leben gelangen. Es war alles kalte Deklamation. Gut gelang dem Dichter die Charakterzeichnung des 'alten Herrn', aber Herr Pfund stellte ihn auf eine phonetisch unmögliche Basis. Unschon und störend wirkte endlich – und hieran trägt der Dichter die Schuld – das ewige Lichteranzünden und Auslöschen sowie das fortwährende Auf- und Zuziehen der Fenstervorhänge. Der Lärm der Brandkatastrophe gab hingegen dem Ganzen einen eindrucksvollen Hintergrund. Herr Dr. Liebscher leitete die Aufführung mit Verständnis.

222. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

Er hätte ihn auch *Karussell* nennen können, den *Brand im Opernhaus*, Georg Kaiser, der überlegen lächelnde Ironiker [...]. Das Karussell dreht sich, buntbewimpelt mit flatternden Fähnchen in tollem Wirbel und Kaisers Figuren drehen sich mit in toller Fahrt. Neben der Drehscheibe aber mit Pritsche und Peitsche steht lächelnd der Dichter. Aus allen Ritzen, aus allen Fugen der drei Akte lang gleichbleibenden Szene, des Louis Quinze Salons, flüstern und tuscheln die Zötchen und Obszönitäten der Dekadenz von 1763. Mensch ringt aus Zeit, Seele brünstet nach Befreiung, Sehnsucht schreit nach Erlösung. Herr von *** soll diesem Geiste Form, diesen Schwingungen Leben geben. Form? Ja! Leben? Fraglich! [...] Diese Sylvette ist Fleisch eine Fleische [sic] Wedekinds, aber der Geist ihres Erzeugers gleicht eher einer buntschillernden Illumination, einem farbenprächtig aufzischenden Feuerwerk als der hellaufleuchtenden Flammen Wedekindscher Gestalten. Wedekind ganz durchpulst von Blut und Leidenschaft, Dichter, Schöpfer aus innerstem Fühlen und Empfinden, Erleben in seinem Werk, hier Komposition, über aller Situation, Jonglieren mit tausend Möglichkeiten, seelisches Feuilleton ein Königreich für die Pointe. Daneben zweifellos starkes szenisches Talent, ausgeprägter Sinn für Bühnenwirksamkeit. Diese

Sylvette ist 2 Akte Lulu, oder tut wenigstens so, um im dritten Akt als – Alceste zu sterben. Der schwächste und zweifellos auch heikelste Punkt des ganzen Stückes. Das hat wohl auch Kaiser gefühlt, denn sein dritter Akt musste sich mehrere Umarbeitungen gefallen lassen. Es war ein Verdienst des hiesigen Stadttheaters am gleichen Tag mit Berlin und Hamburg die Uraufführung dieses 'Nachtstückes' von Georg Kaiser, eines bisher in Nürnberg noch nicht gespielten Autors herauszubringen. Mit der Aufführung selber konnte man nicht in allen Punkten restlos einverstanden sein. Frl. Hagenbruch erschöpfte die Rolle der Sylvette keineswegs. Zu viel Sentimentall, zu wenig Weib. Dirnentum, Macht- und Reizbewusstsein hätten ganz anders herauskommen müssen. Äusserlich gut prädisponiert, aber das allein genügt nicht. Zu viel Sammetpfötchen, zu wenig Kralle, zu viel Zucker, zu wenig Peitsche. Herr Sattler gab der Rolle des Herrn von *** Farbe und Gestaltung. Besonders in den etwas expressionistisch anmutenden Szenen des zweiten Aktes, wo das Weib für ihn tot ist, wo die Leere sich vor ihm auftut, zeigte er sich seiner Aufgabe vollgewachsen. [...] Herr Pfund gab den 'alten Herrn'. Mit guter Charakterisierungskunst arbeitete er die diskreten Feinheiten des Lebegreises des 'ancien regime' treffsicher heraus. Die Spielleitung lag in den Händen von Herrn Dr. Liebscher. Man spürte die Kraft und sichere Hand des Regisseurs, die Handlung rollte in raschem Tempo nächtlichen Geschehens vorüber. Nur den Schluss hätte im [sic] mir weniger konventionell, intimer denken können. Die galanten Abenteuer, die aus jedem Möbelstück, aus jeder Ritze wispern sollten, lassen wenig Vorstellung erwecken. Der Beifall des ausserordentlich gut besetzten Hauses war besonders am Schluss stark, ein lebhafter Publikumerfolg. Darsteller und Regisseur wurden öfters gerufen, ein Beweis, dass literarisches Schauspiel auch im Stadttheater Boden und Resonanz finden kann.

223. jm., n.d., n.s., GKC.

[...] Das trotz der Ungunst der Zeiten bis auf den letzten Platz ausverkaufte Haus folgte fast lautlos und tief ergriffen den stark wirkenden Vorgängen auf der Bühne und spendete zum Schluss nicht endenwollenden Beifall. Der Erfolg war ein unbestritten grosser, restloser und verdienter. Oberspielleiter Dr. Liebschers feinsinnige, der Dichtung verständnisvoll nachgehende Inszenierung liess überall den Geist des nachschaffenden Künstlers erkennen und brachte Szenen und Bühnenbilder von packendster Wirkung hervor. Von den Darstellern zeichnete sich besonders Hellmuth Pfund als 'der alte Herr' in hervorragender Weise aus.

224. anon. (2), n.d., n.s., GKC.

Die verständnisvolle und intensivere Pflege, die im Stadttheater seit der Berufung Dr. Liebschers das Schauspiel findet, hat im Laufe des Novembers uns wieder die Bekanntschaft interessanter Neuheiten vermittelt. Vor allem die Uraufführung von Georg Kaisers Nachtstück *Der Brand im Opernhaus*, worin der Dichter in Anknüpfung an den tiefsinnigen altgriechischen Alceste-Mythos die geheimnisvollen Beziehungen darzulegen sucht, die zwischen Tod und Leben obwalten. [...] Man hat es in dem gedankenreichen, stimmungsvollen und technisch wirksam aufgebauten Stücke zweifellos mit einer neuen starken Talentprobe Kaisers zu tun, wenn auch dem Dichter der grosse Wurf noch nicht gelang. Möglich, dass bei einer erstklassigen Darstellung, insbesondere der weiblichen Hauptrolle, eine tiefere Wirkung erzielt wird; bei der Uraufführung berührten die Gestalten zu schemenhaft und blutleer, und es blieb bei einem Achtungserfolge.

225. Ps., n.d., n.s., GKC.

Mit Kaiser ist einer der stärksten Dramatiker unserer Zeit hier zu Worte und sogleich zum Siege gekommen. Allgemein menschliche Teilnahme sichert seinem Werke der Vorwurf der ewig rätselvollen Liebe, die das leichtbewegte Weib in den Opfertod der Selbstvernichtung und den strebenden Mann durch Selbsttäuschung zur Selbstbejahung treibt. Darüber hinaus fesselt es den Kunstliebhaber durch spannende Einkleidung und bildhaft straffe Sprache. Gewiss sind die auftretenden Personen nicht zu lebensvollen Menschen gestaltet, sie ragen nicht schlank und frei empor und trotz vieler und starker Worte blitzen hie und da die Drähte auf, die von ihnen zu ihrem Urheber führen. Aber gerade das Puppenspielerische verleiht dem Nachtstück als solchem einen eigenartigen Reiz. Nach dieser Richtung hin hätte die Spielleitung unter Herrn Dr. Liebscher, bei aller Anerkennung des Geleisteten, vielleicht doch noch etwas mehr tun können. Die bewährten Schauspielkräfte Frl. Hagenbruch und die Herren Sattler, Christ und Pfund, unterstützten den Dichter mit Lust und Geschick, so dass eine Aufführung von hoher künstlerischer Reife zustande kam. Die zahlreichen Zuschauer bezeugten durch reichen Beifall ihren Dank für die schöne Gabe das [sic] Dichters und ihre Teilnahme an dem künstlerischen Aufstieg unseres Schauspiels.

226. -f-., *Tägliche Rundschau* (Berlin), n.d., GKC.

Georg Kaisers *Brand im Opernhaus* konnte es am Sonntag bei seiner Uraufführung im Nürnberger Stadttheater vor dicht besetztem Hause nur zu einem Achtungserfolg bringen. Man war gern bereit, sich mit diesem Neuesten auseinanderzusetzen und erfreute sich an allerlei Reizvollem. Der einsetzende Konflikt fesselte stark, konnte aber in seiner, den herkömmlichen Gefühlsgängen gänzlich unverständlichen Lösung, nicht befriedigen und das Publikum versagte dem Dichter schliesslich die Gefolgschaft auf seinen spitzfindig verschlungenen Umwegen und Irrwegen.

26.11.1918, Uraufführung (revised version), Kleines Schauspielhaus, Charlottenburg, Berlin. Dir.: Georg Kaiser; Johanna Terwin (Sylvette).

227. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 167.

Inzwischen sind, zum dritten Male, die Unterhaltungsstätten des Kapitalismus öde und leer in jeder Bedeutung, und kein Geist schwebt über den Wassern. Nur um die Ohren von fünfundzwanzig Gästen des Kleinen Schauspielhauses eine unfassbare Geistreichigkeit. Aus dem *Brand im Opernhaus* ist zu erfahren, dass der bravouröse Georg Kaiser, der bisher Dramen jeglicher Art verfasst hat, mit derselben Bravour die Art trifft, die Niemand versteht. Ein 'Nachtstück' des Inhalts, dass sich phantasmagorisch Liebe und Hass in einander verwandeln, dass sie verdunsten und wieder körperhaft werden und sich paaren und doch nicht zeugen, sondern morden und sterben: warum nicht in Einer Szene, einer wilden und meinetwegen wirren, verwirrenden? Aber drei Akte ohne Psychologie oder voll einer wertlos überfeinen? Aus einem Gehirn, das zu heiss ist oder sich künstlich zu sehr erhitzt, um überzeugend erdenken zu können, was dann allerdings immer noch erst Gestalt annehmen müsste? Eine furchtbare Quälerei, den ganzen Abend auf solch eine Sphinx zu starren.

228. Hermann Kienzl, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser, der fruchtbarste unserer dramatischen Dichter (Ton auf Dichter!) trägt seine Kinder nicht aus. Bataillonsweise werden sie geboren, ungewaschen in die Welt geschickt. Unter ihnen gibt es Geschöpfe, die nur der rechten Pflege bedurft hätten, um ein neues Glück zu verbreiten; aber auch – rund herausgesagt! – Missgeburten (mit irgendeinem schönen, einem leuchtenden Zuge). Zu den verunglückten rechne ich diesen *Brand im Opernhaus*, eine erotische Vision mit viel mehr mystischem Behang, als der

Gegenstand rechtfertigt, und als der Verstand der Verständigen (nicht etwa bloss der Spiessbürger!) verdauen mag. Als der Gegenstand rechtfertigt. Die Liebe, in ihren unerschöpflichen Sonderheiten, sie ist Mysterium. Und selbst jenseits der seelischen Grenze, im Bereiche des naiven Triebes, herrscht das Geheimnis, bebrütet von den Dichtern. Weltdämon ist das Tier, wenn es den hochgerichteten Menschen zerreisst. Verstanden: Mensch und Tier in einem Leib, das ist Tragik. Ein Tierkäfig wird nicht zum Dämonium. Kaiser, in seinem Nachtstück, lässt die dunkelsten Worte rollen, Gedanken schäumen, Leidenschaften verglühen. Und das alles um ein Dirnchen. Gut denn, wenn der Mann oder die Männer danach sind, ihretwegen die Macht der Lilith grausig zu empfinden. Aber dieser Herr von ***, der abgebrühte Lebemann, der sein Phrynchen geheiratet hat, es beim Brande der Pariser Oper (1763!) in den Armen eines Opernsängers findet, darob zwei Akte lang den tiefsinnigen Hamlet spielt, derart 'spielt', dass er sich aus dem Brande die verkohlte Leiche einer anderen Frau 'als Symbol' in's Haus schleppt, dieser Herr bleibt mit all seinen bedeutsamen Redensarten allzu nebensächlich. Im Paroxismus seiner Gier reisst er schliesslich das Weibchen an die heisse Brust. Ein prachtvolles Funkensprühn —, doch beleuchtet's nur einen Gockelhahn und keinen Titanen. Eigensinnige Unklarheit ist um den Vorgang gebreitet. (Die Schule sagt 'Stil'.) Einen Taler zahle ich dem Ödipus, so mir das thebanische Rätsel löst, weshalb Madame, nachdem ihr der eheliche Sklave an den Busen gesunken, freiwillig das Symbol der verkohlten Leiche erfüllt und in das brennende Opernhaus springt! Besonders verworren wurde die Angelegenheit durch das irreführende Spiel Johanna Terwins. Sie gab die kleine Bettkünstlerin sehr pikant und nett, aber nicht ein Herzenstönchen bereitete auf die Schlusswendung vor. Bruno Decarli sprühte Philosophie und Sinnenglut mit normaler Gewandtheit. Georg Kaiser führte die Regie. Das Handwerkliche gelang. Aber hat dieser Spielleiter den Dichter nicht besser verstanden und durfte er in die Rollenbesetzung nicht dreinreden? Einige Male wurde er gerufen, nicht ohne Widerspruch.

229. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 19 (1918), 259–60.

Man muss Kaisers neues Werk einerseits in die Linie seiner früheren, von Sinnlichkeit geschwellten Dramen einreihen, ein andermal an jene heranrücken, die das Opferthema irgendwie behandeln. Dann wird man die Tragödie des Waisenmädchens verstehen, das plötzlich die Gattin eines vornehmen Adligen wird. Sie begeht, wie man es unter solchen Umständen gewohnt wäre, Untreue, ohne zu ahnen, dass ihres Mannes Lebenswandel durch sie entscheidend zur Reinheit geführt wurde, ohne zu ahnen, wie grenzenlos sie von ihm geliebt wird. Darum ist sie, nach Entdeckung der Untreue beim vernichtenden Opernhausbrand, nicht mehr da für ihn,

darum muss sie sich sühnend opfern, darum ist sie ihm Alkestis. Die psychologischen Fäden wurden in der Aufführung nicht recht blossgelegt, die darunter litt, dass der Dichter für die von ihm selbst geführte Inszenierung nicht eben die besten Kräfte Reinhardts erhalten hatte, mit denen aber doch jedenfalls manche Feinheiten deutlich wurden, wie etwa die prachtvoll gegebene Schwüle der Zeit Ludwigs XV oder die ironisierende Abkanzelung des Operntenors.

[1919], Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters, Vienna. Dir.: Dr. Bernhard Reich; Liselotte Denera (Sylvette).

230. O. M. F., n.d., n.s., GKC.

Das Nachtstück *Der Brand im Opernhaus* hat das furiose Tempo Georg Kaisers, aber auch seine überspitzte, sich selber aufhebende Dialektik. Wie zwei Menschen in dem Zusammensturz ihres Lebens wachsen, die Frau sich aus Gier des Körpers in seelische Opferbereitschaft hebt, der Mann aus hochmütiger Körperfremdheit zum Erleiden des aus Blut und Geist bitter gemischten Menschentums kommt – das wäre ein grosses, schwermutsvolles Spiel aus der Nacht des irrenden Daseins mit dem fernen Schimmer eines neuen menschlichen Morgens geworden, wenn Georg Kaiser sich nicht in eine Symboltechnik verirrt hätte, die nichts als Technik ist. Schein der Bedeutung erschlägt das Sein, Ornament des Symbols den Geist. Aus dem Sein heraus hat Bedeutung zu wachsen, sonst wird sie nur Schein, aus dem Geist das Symbol, sonst wird es nur Ornament. Kaiser hat nicht die Geduld zu einer organischen Entwicklung, er trägt darum Mechanik in das Geschehen, zieht die Feder auf – und siehe, die Figuren bewegen sich. Nur dass es Figuren sind und keine Menschen. Und die sucht unsere und – glaube ich – Kaisers Sehnsucht. Die ersten Szenen haben noch menschliche Wärme, da hört man noch kein Uhrwerk exakt arbeiten, da schnappt noch keine Feder – diese ersten Szenen sind das Drama, sie gehören dem Dichter Kaiser.

Die Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters bemühten sich unter der zusammenraffenden Regie Dr. Bernhard Reichs, die geistige und sinnliche Lebendigkeit dieser Szenen für das ganze Stück zu retten. Es gelang. Die drei Akte wurden ohne Pause gespielt und mussten sich manchen Strich gefallen lassen. Dadurch wurden sie in einundeinehalbe Stunde gedrängt und flogen wie ein Spuk vorbei. Bei einer weniger schülerhaften Darstellung des Opernsängers wäre der Eindruck noch stärker gewesen. Diese Figur ist ja bei Kaiser nur Figur geblieben – in Berlin suchte man sie durch Ironie zu retten, hier durch sympathisches Liebhabertum. Auch wenn es Ausdruck gefunden hätte und nicht in schattenhafter Verlegenheit stecken geblieben wäre, scheint mir die groteske Gestaltung mehr in das Drama zu passen. Es ist

schneidender, unerbittlicher, mehr Georg Kaiser, dass der Erwählte der gelben Lust ein eitler, würdeloser, verächtlicher Schlemmer, als dass er ein ahnungsloser Enthusiast mit wirklicher Liebe ist. Eine solche sentimentale Entschuldigung braucht der Fall der Frau nicht.

Als Herr mit drei Sternen war Herr Aslan so gut wie schon lange nicht. [...] Er hatte wirkliche Schwermut, Einsamkeit und Grösse. Fräulein Denera spielte die Frau. Die müsste Waisenmädchen, Dirne, erschrockene Ahnung seliger Gemeinschaft und im Opfertum sich selbst gewinnende Seele sein. Nicht alles gelang gleich stark. Manche Übergänge kamen zu hart, andere wieder gar nicht heraus. Aber in dem, was da war, spürte man ein herbes menschliches Talent. Carl Götz als alter Herr gab wieder eine seiner geheimnisvoll umschatteten Märchenfiguren.

231. m., *Neues Wiener Journal*, 2.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460.

Brand im Opernhaus von Georg Kaiser wirkt in seinem dunklen Balladenton wie eine Reminiszenz an die phantastische Welt E. T. A. Hoffmanns. Es ist etwas wie Balladenton in der ins Dunkle sich verlierenden Handlung dieses 'Nachtstückes'. [...] Gerade dieses Halbdunkel der Handlung, ihre lyrische Untermalung und ein in Leidenschaften zuweilen aufflackernder Dialog bot dem Publikum einige delikate Reize, für die es sich empfänglich zeigte. Sehr fein auf den Ton dieses Nachtstückes gestimmt war die Darstellung der Herren Götz, Aslan und Steinbocks. Fräulein Denera trug jedoch durch ihre stammelnde Sprechweise viel zur Unverstandlichkeit der Vorgänge bei.

*[1920], Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig. Dir.: Otto Stoeckel (also Herr von ***); Blanche Dergan (Sylvette); Paul Mederow (Der alte Herr).*

232. Dr. Egbert Delpy, n.d., n.s., GKC.

Diesen Kaiser hätte man uns ersparen sollen! Wir haben der Produktion und dem merkwürdig aus Geist, ekstatisch erregter Phantasie und kalter, skrupellos-handfester Routine gespeisten Sondertalent dieses erfolgreichsten der deutschen Bühnenexpressionisten bei früheren Gelegenheiten mit entsprechenden Vorbehalten unsere Reverenz erzeigen können. Aus der *Koralle*, mehr noch aus *Gas* und am stärksten aus den *Bürgern von Calais* sprach ein Gehirnmensch, der doch zuzeiten formender Künstler von erregender Eigenart sein konnte. Dieser *Brand im Opernhaus* aber ist leider mehr als geeignet, die Neigung, die man dem geschicktesten der

zwischen Himmel und Hölle herumschweifenden jungen Modernen entgegenbrachte, empfindlich abzukühlen. Hier steht einmal Kaisers A und O, sein Intellekt, ganz hüllenlos als der raffinierte, eiskalte Rechner da, der er von Haus aus ist. Und dies bezeichnenderweise gerade in einer Situation, wo es galt, höchste, letzte Flammengarben des Gefühls sichtbar zu machen! Ohnmächtig sieht man Kaisers Rechenmeister Kalkül auf Kalkül häufen, seine Zuflucht zu den entlegensten und zu den abgedroschensten psychologischen Formeln nehmen und schliesslich bringt er damit doch nur ein halb extravagant, halb primitiv gezimmertes Gerüst zustande, auf dessen kahlen Stangen ein paar Fetzen Geist mitten in einem auf und abwogenden Wortnebel verloren flattern.

Zweierlei Wunder des Gefühls sollten glaubhaft gemacht werden. Wunder Nr. 1: ein abgebrühter Lebemann aus der Zeit Ludwigs des Fünfzehnten wird über Nacht durch ein Waisenhausmädchen zur strengen Tugend bekehrt... Was tut Kaiser, um uns das glauben zu machen? O, sehr einfach. Er verlegt das Wunder in die Vorgeschichte und macht eine Anekdote daraus, die vor Beginnn der Handlung erzählt wird. Ein Lüstling glaubt zu einer Orgie zu kommen und findet statt dessen eine Schar schüchterner Waisenhausmädchen im Salon seiner boshaften Freundin. Das erschüttert ihn so, dass er tags darauf zum Waisenhause fährt, sich ein beliebiges Mädchen herausschicken lässt und dies vom Fleck weg heiratet. Resultat: glühende Liebe und sofortige absolute Tugend seinerseits. Sagt Kaiser. Und wendet sich, ehe wir uns noch von unserem Staunen erholt haben, der Demonstration seines Wunders Nr. 2 zu, an dessen Konstruktion ihm mehr gelegen ist.

Die Handlung setzt ein. Draussen rasseln die Feuerglocken. Die Pariser Oper brennt. Den Bekehrten lässt das kalt... Wer stürzt aber plötzlich, knapp den Flammen entronnen, im frivolen Maskenkostüm in seine stille Bibliothek? Sein Waisenhausmädchen, das er in sanftem Schlafe glaubt, das aber, wie sich nun alsbald herausstellt, ihn seit dem dritten Tage der Ehe mit einem Operntenor raffiniert betrog. Der Ehemann reagiert auf diesen brutalen Bombenschlag geistreich folgendermassen. Er stürzt sich alsbald in das brennende Opernhaus und kommt mit irgend einer verkohlten Leiche wieder heim. Die ist für ihn seine verstorbene 'entsühnte' Frau. Das lebende Waisenmädchen aber übersieht er fortwährend mit grosser Wucht. Das ist seine Rache... Natürlich beginnt die also Behandelte den bislang Betrogenen alsbald heftig zu lieben und führt sofort vor seiner Nase eine stürmische Schäferszene mit dem von Kaiser zu diesem Zweck herbeikommandierten Tenor auf. Indes der in seine Theateraktion verbohrte Gatte reagiert nicht darauf. Sylvette muss ihn schon geistreicher beschwören. Die aufgebahrte Leiche rekognosziert sie also an einem obszönen Fingerring als das Königsliebchen, auf dessen Bergung aus den Flammen ein allerhöchster Preis gesetzt ist. Und, wahrhaftig, sobald der Grollende diesen Ring an ihrem Finger sieht, klappt er um, fällt Sylvetten um den Hals, ist

bereit, weiter mit ihr zu leben... Selbstredend will nun sie nicht mehr. Vielmehr trumpft sie mit Kaisers grosser Schlusswendung auf. Sie stürzt sich ihrerseits ins Opernhaus und verbrennt mit dem Ring am Finger als Königsliebchen. Um sich, wie Kaiser zu demonstrieren meint, durch solche grosse Opfertat der Liebe ihres Gatten doch noch wert zu erweisen. In Wahrheit, fühlen wir, um eine erklügelte Racheaktion durch eine errechnete Gegenaktion zu übertrumpfen!

Der Brand, den Kaiser diesmal entzündete, ist kalt, gespenstisch kalt. Ein paar Marionetten schüren ihn mit echt Kaiserschem Spiritus. Da knistert's und flackert's im dichten Qualm überhitzter Worte. Aber nirgendwo brennt in klarem Leuchten eine reine Flamme. Aus gähnender Leere im Mittelpunkte der Konstruktion weht Eishauch. Die künstlerische Impotenz des vom Gefühl gelösten Intellekts offenbart sich im vollen Umfange.

Das Schauspielhaus stand diesem Kaiser seltsam hilflos gegenüber. Das Szenische war wie versteinert. Keine Spur von der Sinnenfreude des Rokoko lebte in diesem asketischen Gemach. Der Opernbrand war eine mittlere Feuerwehrangelegenheit von beruhigendem Verlauf... Es schien, als ob alles schöpferische Zufassen in dieser Atmosphäre kalter Mathematik von vornherein gelähmt gewesen wäre. Stoeckels Können versagte in der Hauptrolle gänzlich. Es war traurig mit anzusehen, wie er weder Lebemann, noch Bekehrter, noch racheglühender Liebender, nach Kaisers Absicht zu sein vermochte und als starre Bourgeois-Marionette durch das Stück schritt. Mederow hatte als alter Grandseigneur ein spukhaftes, lautloses Lachen und ausdrucksvolle Handbewegungen, in Maske und Ton war er zu jugendlich. In ihrem Element schien einzig Frl. Dergan. Sie trug ein blendendes Chinesenkostüm, und war jeder Zoll Lulu, girrendes Königsliebchen, raffinierte, aufgestörte Geniesserin, Verderberin im Kätzchenformat. Keine Spur von Waisenhausmädchen oder gar Alkestis. [...] Alles in allem einer der unbefriedigensten [sic], mattesten Abende, die wir im Schauspielhaus bisher erlebten. Selbst die Beifallsdemonstration gegen den melancholischen Missfallenspfiff am Schluss war matt, ach so matt...

233. Hans Natonek, *Leipziger Zeitung*, 15.4.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 18, p. 374.

[...] Hebbel hat nicht minder komplizierte Frauengestalten geschaffen, die durch den männlichen Absolutismus und (Sexual-)Egoismus tödlich verletzt werden. Woran liegt es, dass wir ihm glauben können, aber hier dem Georg Kaiser nicht? Ist es die Atmosphäre, dass wir in der Pariser Hofgesellschaft von Anno 1763 eine solche Frau nicht vermuten, zumal da sie, wenige Wochen verheiratet, sich dem ersten besten Opernsänger hingibt? Wir sind nicht engherzig und verkennen nicht (so wenig wie die paradoxe Nähe von

Reinheit und 'Verworfenheit'), dass Kaiser den 'Fehltritt' Sylvettes so zu motivieren versucht: Die Waise, wahllos geheiratet, gerät aus strengster Abgeschiedenheit nach Paris und in den Taumel. Gut; dass sie aber aus dem Taumel keinen andern Ausweg finden soll, als den Opfertod Alcestens...? Grübeln wir nicht länger im Kreise. Für die Tatsache, dass wir nicht überzeugt sind, Gründe finden zu wollen, ist nutzlos.

Die Regie (Otto Stoeckel) hat für den besonderen Charakter des Stückes nichts getan. Dieses Nachtstück begibt sich in einem hohen, schattendurchflirrten Raum unter dem grandiosen, prasselnden Fanale eines Brandes. Der Raum war kalt und unbedeutend, und der Brand eine rote Wand mit einer schwarzen Linie mitten durch. So dürftig habe ich die Szene im Schauspielhaus noch nie gesehen. Das Crescendo der Brandkatastrophe mit ihrem entfesselten Lärm, der das Geschehnis wirksam intonieren und symbolisch verstärken soll, hat man sich geschenkt. Die Darstellung war auf Blanche Dergan (Sylvette) angewiesen. Die Dichtung verlangt Ungeheures von ihr. Dass sie mit den 'erregten Gliedern züngeln' soll, mag noch angehen, da sie es ja nicht zu tun braucht; aber sie muss – und das muss sie wirklich – Schreie 'aus Entsetzen und Jubel formen', muss im ersten Akt von dem Gefühl ihres geretteten Lebens unendlich überströmt sein, so dass alles andere von ihr abfällt, muss, im Tränensturz des Herzens, Liebe girren mit einem Nichts, um sich den geliebten Mann wieder zu erobern, und muss im letzten Akt das Leben von sich werfen als ein Brandopfer für den Mann. Das meiste gelang der Künstlerin dank der Intensität und Hingabe ihres Spieles. Das ekstatische Tempo vertrüge noch Zügelung und technische Beherrschung. Otto Stoeckel (Gatte der Sylvette) hätte lieber mit Paul Mederow tauschen sollen, wiewohl ich nicht gern auf Mederows alten Herrn verzichten würde. Stoeckel ist es nicht gegeben, expressionistische Sätze zu sprechen. Im Taumel des dritten Aktes, im Entbrennen der Lust für die Dirne Sylvette versagte der Darsteller gänzlich. Karl Kesslers Opernsänger figurierte – und das genügt wohl – in massiver, imponierender Körperlichkeit. In den Beifall mischten sich kleine Pfiffe.

234. Hans Natonek, *Die neue Schaubühne*, 2, No. 5 (May 1920), 133.

[...] Schlimmer aber ist, dass man den *Brand im Opernhaus* in einer jammerwürdigen, von Gott und aller Regieführung verlassenen Vorstellung herausbrachte, deren sich das Stadttheater in Bautzen geschämt hätte. Diese frostglitzernde Konstruktion, diese Windungen in Seelenlabyrinthen, diese abkürzenden Sigel eines ausserordentlichen expressionistischen Formalgefühls – das alles ist nicht angetan, Sympathie für dieses Werk zu wecken. Aus der Sylvette der Blanche Dergan wäre viel mehr

zu machen gewesen, wenn ein Regisseur sich der begabten Darstellerin angenommen hätte.

235. Hans Georg Richter, *Leipziger Tageblatt*, 16.4.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 18, pp. 373–74.

Es wäre sehr unrecht, wollte man dem spitzfindigen Bühnenmeister Georg Kaiser nicht dankbar sein für sein Nachtstück vom Brande der Pariser Oper im Jahre 1763. Es handelt sich freilich nicht und es wird sich bei Kaiser niemals handeln um die tiefe Dankbarkeit des Herzens, in der wir die Werke der grossen Dichter tragen, die unsere Welt ausweiten oder uns einmünden lassen in ihre Welt. Aber ich halte es doch zuweilen für einen unfruchtbaren Purismus, über der schönen Seele die hungrigen Nerven ganz zu vergessen. Meine Nerven sind diesem Bühnenschriftsteller dankbar für die leidenschaftliche Spannung und Entspannung einiger Stunden [...]

Zwei Ekstatiker des Blutes braucht das Theater für Kaisers Gehirnekstasen. Die Wesensart Otto Stoeckels, des Spielleiters und Darstellers, ist sehr fern von Ekstase. Sein Herr von *** war ein erschütterter Bürger, kein sonderbarer Heiliger und kein verirrter Asket. Ein Schauspieler, der reinlich arbeitet, von klarer Sprachkultur, dem man dankt, weil er sich nicht umfälscht, der aber nicht hinreissen kann bei einer Aufgabe, die nicht seine Aufgabe ist.

Eine Aufgabe für Blanche Dergan ist sicherlich die Sylvette, ihre Art, spielerische Gehirnkunst, ist Kaisers Art. Aber sie findet – nicht oder noch nicht – auf ihrem Umwege die Natur. Sie spielte dickes Theater, nicht nur wenn Sylvette Theater spielte und war unerträglich, so lange sie heiss und einfach sein sollte. Je komplizierter die Aufgabe wurde, um so näher kam ihr die Darstellerin. Das Spiel auf den Knien des Sängers, die Lockung mit dem Ringe und der entsagungsvolle Abgang waren, wenn schon Theater, wirksames Theater. Unleidlich bleibt die fremdartige Aussprache und der ewig verschnupfte Ton. Nur peinlichste Ausheilung der Kehle und ihrer Gewohnheiten und der strenge Wille zu einer Schlichtheit wenigstens aus zweiter Hand könnte sie über gelungene Einzelheiten hinaufführen zu ihren Möglichkeiten der Gestaltung.

Den hilflosen Sänger gab Kessler in guter Form, Mederow aber krächzte und stelzte zum Entzücken den alten Herrn, das erinnerungsgeile Gespenst.

Der nahe Brand der grossen Oper drang allzu massvoll in das stille Zimmer des Herrn von ***. Da lag eine Wirkung des Gegensatzes, die der Spielleiter sich nicht hätte verscherzen dürfen. Übrigens glaube ich nicht, dass es im alten Paris Feuerwehrklingeln gab, wie wir sie gewohnt sind.

*30.9.1921, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Rolf von Lossow; Karl Vogt (Herr von ***); Ellen Daub (Sylvette).*

236. anon., *Freiheit*, 2.10.1921.

Es ist mit der Kritik moderner Theaterstücke eine eigene Sache. Selten taucht auf den Brettern ein Stück auf, dass [sic] einem Arbeiterpublikum etwas aus dem Leben der Arbeiter erzählt, oder das Seelenleben des Proletariers glaubhaft zeichnet. Der Kritiker einer Arbeiterzeitung, vor allem einer kommunistischen, hat nicht die Aufgabe, die kämpfende Klasse durch seichte, oder rein bürgerliche Theaterstücke vom Klassenkampf abzulenken. Das gilt vor allem in der heutigen Zeit, wo die Klassenscheidung in jeder Handlung, in jeder Stellungnahme zu den Tagesereignissen zum Ausdruck kommt.

Das Denken des Arbeiters ist nicht so kompliziert, um die Raffinessen moderner Literaten auskosten zu können. Schlicht und einfach wie seine Kleidung und Wohnung ist auch sein Liebesleben. Seelenrätsel, wie Georg Kaiser sie in seinem 'Nachtstück' auf die Bühne setzt, löst er nicht. Die Gedanken und Worte dieser 'feinen' Welt bleiben ihm fremd. Die Leidenschaften und die Motive der Handlungen liegen in allen Menschen gleich. Aber die Welt der Geniessenden kennt lediglich den Kampf um den Genuss, nicht den Kampf um das tägliche Brot, und das erklärt auch ihre Beziehungen zwischen Mann und Frau.

Das Stück spielt in einer Zeit, die gleich der heutigen, sich durch zügellosen Genuss über die Fäulnis der untergehenden Ordnung hinwegtäuschen wollte, in der Zeit des feudalistischen Königtums Ludwig XIV. von Frankreich. Die Menschen des Stückes hätten aber auch in die heutige Zeit gepasst. Sie unterscheiden sich von der heute herrschenden Klasse nur durch ihre Kleidung. Es handelt sich um das Problem so vieler Künstler der kapitalistischen Zeit – um den Mann, der das 'reine' Weib sucht und enttäuscht wird. Die Gesellschaft des Privateigentums kennt eben keine 'reine' Frau, sondern nur die Frau als Eigentum. Und am Manne, der die Macht hat, der Recht und Sitten auf Grund der Eigentumsverhältnisse in seinem Interesse formt, rächt sich das Weib. Es durchbricht die unnatürlichen Fesseln, um sich seinem Triebleben hinzugeben und doch im Grunde, reiner zu sein, wie der 'betrogene' Mann.

Der Held des Stückes, wenn er den Namen verdient, Herr von ***, hat das Leben der 'besseren' Gesellschaft ausgekostet. Angeekelt und aller Laster überdrüssig, glaubt er ein ehemaliges Waisenmädchen als Frau und alleinigen 'Besitz' zu haben. Als er sich getäuscht sieht, umpanzert er sich mit dem ganzen harten Stolz seiner Gesellschaft. Die Frau, die diesen Panzer nicht durchbrechen kann, geht in den Tod. Da erst ahnt er die Seelengrösse der 'Dirne'.

Ein 'Nachtstück' nennt der Dichter das Stück wohl nur, weil die Handlung bei Nacht spielt.

Über die Künstler der Darstellung wollen wir nicht viel Worte verlieren. Es widerspräche ja dies auch dem Geiste des Schauspielhauses. Herr von ***, den Karl Vogt gab, war am Beginn des zweiten Teiles entweder nicht bei der Sache, oder der Rolle nicht ganz gewachsen. Die Aufführung war abgerundet, wenn auch einige Schwächen der Inszenierung etwas störten. Z. B. hörte sich der Zusammensturz des brennenden Opernhauses an, als wenn Bomben explodierten.

Für einen kunstfreudigen Theaterbesucher ist das neue Stück kein verlorener Abend, wenn auch keine Offenbarung. Vielleicht führt das Schauspielhaus in dieser Saison einmal *Die Weber* auf? Oder will man 'Rücksicht' nehmen? Früher war das Schauspielhaus bahnbrechend, – kühner wie in letzter Zeit. Auch ihm dämpfte der 'Geldsack' etwas den freien Schwung.

237. Franken, *Volkszeitung*, 5.10.1921.

Mit ein paar langweiligen Anekdoten von gequälter Geistreichigkeit beginnt dieses Stück, das selbst eine Art Anekdote ist und vielleicht eine hübsche Novelle oder auch ein gut gestraffter Einakter hätte werden können. So ist es eine baldermüdende Quälerei für Schauspieler und Publikum. Durch die Schuld des Verfassers, der seinen Gestalten weder Fleisch noch Blut mitgegeben hat, sondern kalt verstandesmässig konstruierte Schemen auf die Bühne bringt. Rokoko? Die Zote allein macht es auch nicht. Sehen wir also vom Zeitlichen ab: ein grosses Menschenschicksal auf dem Hintergrund des Brandes der Pariser Oper 1763 unter dem nichtswürdigsten der französischen Könige? Verdient dieser ausgekochte Wüstling, der sich als letzten Sinnenkitzel eine garantiert keusche Frau aus einem Waisenhaus holt, wie ein bezechter Ostelbier ein Weib aus dem Hurenhaus, verdient der ein anderes Schicksal, als dass diese durch ihn Erweckte sich am dritten Tag nach anderen Genüssen umsieht und das entfesselte Fleisch einem Operntenor in der Loge nackt preisgibt? Was hat diese Geschichte mit der alten ehrlichen Alkestis zu tun, wie sie uns Euripides gezeichnet und Gluck 1767 als Oper neu geschenkt hat? Bleibt also nur ein Stück expressionistische Aufmachung und auch diese nur ungleichmässig über die verschiedenen Akte und Personen verteilt.

Die Aufführung unterstrich das peinlich Unzulängliche des völlig unpoetischen Stückes durch eine erstaunlich unzulängliche Besetzung der Hauptrollen. Karl Vogt wusste wirklich nicht, was er mit diesem Herrn von *** anfangen sollte, und offenbar hat es ihm auch keiner gesagt. Oder doch? – Dann um so schlimmer! Ellen Daub als Sylvette war ein Wunder der Dumontschen Dressur: schloss man die Augen, so meinte man Renée Stobrawa oder eine andere

Musterschülerin der Bühnenhochschule zu hören. Ferdinand Hart als Opernsänger konnte nur Mitleid erregen; dieser Mann mit dem Muskelwerk eines Schmiedegesellen – weiss wirklich mit seiner Körperlichkeit nichts anzufangen. Immanuel Medenwaldt gabt [sic] mit gutem Erfolg dem [sic] 'alten Herrn' jene in letzter Linie unmögliche Mischung von Kaiser'schem Expressionismus und der Rokoko-Fäulnis dieser 'Karussellgesellschaft', die zu ihrem höchsten Herrn und König so gut passt: unter den steifen Masken der Mitspieler leicht die beste, weil persönliche Leistung. [...]

Das Bühnenbild konnte man sich gefallen lassen, wenn auch die Tönung der Vorhänge und die Empire-Möbel keinerlei Rokoko-Stimmung vermittelten. Kümmerlich war die Art wie der Brand gemimt wurde: er muss natürlich die ganze Handlung als Stimmung gebender Hintergrund begleiten und nicht bloss dann in die Erscheinung treten, wenn die Regieangabe im Text eine Steigerung verlangt [...]. Nur auf diesem grauenvollen Hintergrund kann sich schauerlich gesteigertes Menschentum zu sonst unglaublichen Taten fortreissen lassen. Nur so könnte es möglich erscheinen, dass Herr von *** eine beliebige weibliche Leiche aus del [sic] zusammenbrechenden Bau herausholt, um in ihr sein verlorenes Eheglück zu betrauern, nur so wäre es glaubhaft zu machen gewesen, dass Sylvette an dem Gatten, dem Geliebten und sich selbst irre geworden, wie eine Wahnsinnige in die Gluten zurückeilt.

Das Publikum, gefühlsmässig nicht gepackt, wusste verstandesmässig natürlich erst recht nichts aus dem Stück zu machen. Beim Verlassen des Theaters hörte ich hinter mir das für die Düsseldorfer Theaterbesucher charakteristische Wort: 'Ich bin nur einmal gespannt, was morgen die Zeitung darüber sagt!' Wir können nur sagen: 'Unzulänglich!'

[1925], *Staatliches Schauspielhaus (=Staatstheater), Berlin. Dir.: Friedrich Neubauer; sets: Emil Pirchan; Gerda Müller (Sylvette); Alexander Granach (Der alte Herr); Fritz Valk (Herr von ***).*

238. Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5.6.1925.

Es ist eine alte Erfahrung: über das eigentliche Wesen eines Dichters geben seine schlechten Stücke mehr Aufschluss als seine guten. Das ist aber auch die einzige Rechtfertigung einer nochmaligen Aufführung dieses Dramas von Georg Kaiser. Überdies eine Rechtfertigung lediglich für den Betrachtenden, nicht für den harmlosen Zuschauer.

Für den Fall Georg Kaiser ist diese Komödie, die wir schon vor fünf oder sechs Jahren mit Frau Terwin in der Rolle der Sylvette im Kleinen Schauspielhaus in der Fasanenstrasse erlebten, ganz aufschlussreich. Sie zeigte seine Sehnsucht und sein Versagen klarer als manche der besseren, geschickteren. Kaiser unternimmt es, wie immer,

ein Lebensexperiment zu machen; er unternimmt es waghalsig im Bereich des Tragischen. Er stellt eine Frage, die so oder so eine Antwort aus den ernsthaften Regionen verlangt – und vergisst, dass er diese ernsthaft antwortenden Regionen nicht besitzt. Er ist klug genug, eine Situation in der Fülle ihrer Möglichkeiten zu sehen: er vergisst darüber, dass er seinerseits nicht die Möglichkeit in sich hat, die wirklichen Reaktionen des Lebens und der Seelen zu finden. Er kann begrifflich etwas aufstellen – er kann nicht eine belebte Bewegung in Gang bringen. Er hat den Blick für die interessanten, schicksalhaltigen Momente im Leben: die stellt er an den Anfang, als Voraussetzung, als formulierte Aufgabe, als mathematischen Ansatz: er hat aber keinerlei lebendig gespannten Anteil am Ablauf des menschlichen Schicksals, weil er selbst keines in sich hat, sondern er besitzt bestenfalls die Möglichkeit, eine Bewegung auch im mathematischen Sinn zu geben, eine nur zu denkende, in sich bestehende, nicht eine vom bewegten Blut, vom Leben gezogene oder wenigstens getriebene. Es fehlt ihm die Möglichkeit eigentlich dramatischen Beteiligtseins – der blosse dramatische Intellekt, das bloss stehende, nicht vorwärts drängende Pathos ersetzt sie nicht, so sehr Georg Kaiser um diesen Ersatz aus den Regionen des Intellektuellen bemüht ist. Man könnte so sagen: ganz in der Tiefe sitzt ein heimliches Gefühl für die unheimliche Langweiligkeit der eigenen inneren Welt, die sich aus deren Lebenslosigkeit notwendig ergibt; und der dramatische Kampf um die spannendste Überdeckung dieser inneren Unbewegtheit der eigenen Gebilde ist eigentlich heimlicher Kampf gegen die eigene geahnte und gefürchtete Langweiligkeit. Hier ist der Punkt, wo der Fall Georg Kaiser beginnt tragisch zu werden.

Der Brand im Opernhaus ist das reinste Paradigma dieser Dramatik um jeden Preis. Am Beginn eine dramatische Sensation erster Ordnung: Herr von X., hindurchgegangen durch alle Höhen und Tiefen des Daseins, hat sich aus dem Waisenhaus Sylvette, die unberührte, allen Lastern ferne Frau geholt und lebt mit ihr das stille Leben über der Zeit. [...]

Das ist der äussere Umriss; technisch ausgezeichnet in einen Zeitraum gepresst, der nicht über die Dauer der Aufführung hinausgeht. Die Bewegung des Ganzen aber ist keine Bewegung; alles steht still, bis auf die einzelnen Ereignisrucke – und die Vertiefung auf den Symbolsinn: hie Liebe, hie Verführung – hier Feuer des Lasters und der Lust, hier Stille der Liebe, hilft auch nicht darüber hinweg, dass im Grunde seelisch gar nichts und dramatisch nur Theater der Momente, durch bewegungslose Strecken getrennt, vor sich geht. Es scheint Kaisers Schicksal zu sein, gerade das zu wollen, was er nicht hat – Ernst und bewegtes Leben. Dies Stück zeigt sein Negatives am unverhülltesten – weshalb man es trotz aller technischen Vorzüge nicht mehr aufführen sollte.

Auch im Staatstheater nicht. Man hat sich unter der Regie Herrn Friedrich Neubauers alle Mühe gegeben, hat von

Pirchan ein stimmungsvoll düsteres Bühnenbild mit drei roten überlebensgrossen Mammutklubsesseln entwerfen lassen, hat die fünf [sic] Akte in einen einzigen zusammengezogen, alle Literaturlyrik seitenweise gestrichen und an begleitendem Lärm des Brandes eher zu viel als zu wenig getan. Wo wie hier der natürliche Ablauf seelischer Vorgänge ersetzt wird, durch die nachzudenkenden, nicht mitzulebenden Sprünge literarischen Intellekts, muss man dem Zuschauer das Verstehen erleichtern, nicht erschweren. Hier liess die Regie die Darsteller entweder flüstern oder brüllen, und draussen tobte der Brand; so kam es, dass nicht nur, um mit Georg Kaiser selbst zu reden, die grosse Szene (der Heldin) den einzigen Zuschauer kalt liess, sondern die meisten Szenen die meisten Hörer. Trotz einer vortrefflichen Besetzung. Denn Sylvette war Frau Gerda Müller, und sie war in ihres Herzens Geberlaune. Kam schlank und schwer entkleidet vom Ball und liess nun alle Register spielen. Ausgezeichnet die Schilderung des Brandes zu Beginn, entfesseltes Theater das Lachen über den gefundenen Birnenring. Man genoss unbeteiligt das Schauspiel des Schauspiels – ebenso bei Herrn Granach, der den alten Herrn krächzte. Herr von X. war Herr Valk, voll Geschmack und Temperament, nur in den Ausbrüchen zuweilen unverständlich. Den verführenden Tenor machte Herr Laubinger.

Der Beifall, wie immer nach pausenlosen Stücken, war müde und wurde auch durch mattes Zischen nicht lebendiger.

239. Kurt Pinthus, *8 Uhr Abendblatt*, 4.6.1925.

Es brannte im Opernhaus, aber nicht im Herzen Georg Kaisers, als er diesen literarischen Reisser schrieb.

Er war nicht in seine Gestalten verliebt, sondern in das theatralische Gewebe, das er wirkt mit zäher Hand, kühl-klarem Verstand, gespanntester Energie.

Das ist ein geometrisches Figurenspiel, eine arithmetische Berechnung – und dennoch ein Virtuosenstück, mit raffinierter Routine die theatralischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts noch einmal in eine grosse Szene zusammenraffend [...]

Das ist aber erst die Introduktion. Eine rapide Folge wilden Geschehens rollt pausenlos hintereinander in anderthalb Stunden noch ab, bis die gerettete Frau, mit dem Ring des Königsliebchens am Finger, sich abermals in die Flammen stürzt, um den Mann und sich von sich zu befreien.

Drei Akte, zusammengerafft in eine einzige lange Szene voll krassen Geschehens, voll krasser psychologischer Brüche, krasser seelischer Explosionen; eingeleitet und beschlossen von dem lüsternen Gelall eines aristokratischen Greises.

Warum wirkte das Stück dennoch nicht erschütternd und mitreissend, weder bei früheren Aufführungen in Berlin und Paris, noch jetzt in dieser gewaltsam gesteigerten

Vorstellung? Weil nicht nur der kritische, sondern auch der naive Betrachter fühlt: dies Stück mit allen Elementen eines Reissers ist dennoch keiner geworden, weil erstens der Autor viel besser ist: zu dichterisch, zu unsentimental, zu dialogisch-zugespitzt, zu eigenbrödlerisch; und zweitens viel schlechter: zu kühl, zu hirnlich, zu saft- und pathoslos. Jeder weiss: dies Nachtstück ist eine Fleissarbeit, ein Experiment – die Übungsarbeit eines Könners, der sich in konsequenter Durchführung eines gestellten Themas Hand und Hirn gelenkig machen will.

Wir anerkennen Fähigkeit zu szenischer und psychologischer Konzentration, Geradlinigkeit und Tempo des Aufbaus, komprimierte und dennoch bildhaft farbige Sprache. Ja, es ist die, nichtssagende und veraltete, Übungsarbeit eines eminent Begabten. Warum spielt man immer die Übungsarbeit und nicht seine viel geglückteren, viel zeitgemässeren Stücke?

Der neue Regisseur, Freidrich Neubauer, gab viel Fleiss an die Aufführung. Wie die Reflexe des Brandes unter fernem Getöse während des ganzen Stückes immer beim Heben eines Vorhangs über die Wände des, von Pirchan gebauten, düster-hohen Zimmers mit den drei Mammut-Fauteuils flattern, war ein technisches Meisterstück. Er tat auch sonst allerlei durch Cäsuren, Tempobeschleunigung, Personenführung, um das Stück zu beleben und zu steigern; aber die Folge war, dass das künstlich erhitzte Stück sich als noch unangenehmer künstlich erhitzt fühlbar machte.

Valk als Herr von *** war zu spröde, innerlich zu unbeweglich, ein Sprecher, aber kein Mensch. Umgekehrt Gerda Müller, das erheiratete Waisenhausmädchen, war zu sehr exaltierte, überbewegte Frau; wie körperlich zu krass-nackt, war sie es auch seelisch. Sie verströmte besinnungslos die Mittel ihres Körpers und dessen, was drinnen lodert, ein wunderschön berückendes Feuerwerk.

Das Gegenspiel zur wilden Handlung ist der durch die anekdotengeschwängerten Räume geisternde Rokokogreis. Statt ihn still meckernd, distanziert-aristokratisch zu geben, machte Granach, ganz falsch, aus ihm ein fortissimo kreischendes, gellend-lachendes, kleines Ungeheuer mit schlechten Manieren.

240. Mysing, n.d., n.s., GKC, partly illegible.

Den Verehrern der dramatischen Muse von Georg Kaiser hat das Staatstheater mit dieser Erstaufführung des bereits auswärts vielfach bekannten Stückes keinen Gefallen getan, obgleich man sich mit Regie und Spiel viel Mühe gab. Aber gerade für die Schwächen Kaisers, für das ekstatische Steigern dünner und unbedeutender Handlungen, für mühsame und unnatürliche Konstruktionen, für die Überspitzung der Sprache, die jeder Einfachheit aus dem Wege geht, ist dieser *Brand im Opernhaus* ein klassisches Beispiel. Die Regie

Friedrich Neubauers hatte manches gestrichen [...], trotzdem konnte nur mit aller Mühe etwas Spannung bewahrt werden, weil die Gefühlswelt des Werkes zu verworren und unklar ist. Der Inhalt der Handlung ist bekannt. Daneben wandelt die Gestalt des alten Herrn, der Epigramme macht über das, was er sieht und was er erlebt hat, der wiederauflebende Raisonneur der alten französischen Stücke, und ohne moralischen Hintergrund, ganz im Gegenteil. Dieser alte Herr wurde von Alexander Granach recht gut gespielt, im übrigen gebührt der Löwenanteil an der Darstellung Frau Gerda Müller, die die Rolle der Sylvette spielte. Als die Regie den Rokokocharakter des Stückes in Kostümen und Dekorationen ziemlich ganz verwischte (die Kostüme sind ganz unbestimmbar), hat sie sich sicher nicht klargemacht, was sie tat; mit dem Aufgeben dieses Charakters verliert das Stück den Rest von Einheit, den es noch hat. Ein stärkerer Anteil des Publikums war nicht festzustellen; der wenige Beifall am Schlusse galt den Darstellern.

241. W. St., 4.6.1925, n.s., GKC.

Ein Nachtstück... Aber Spuk, der keiner wird, weil es dem Leben noch um eine Dimension ferner als Spuk, im kalt Gedanklichen, stecken bleibt.

[...] Schön, wie immer bei Georg Kaiser, das dichterische Motiv; dicht, zwingend, auch die Formen der Schönheit hart umreissend, die knappe, nackte, wahrhaftige Sprache. Ungestaltet aber, was gestaltet werden müsste. Die Romantik bleibt in der Idee, die handelnden Menschen formulieren sie, ohne sie zu verströmen. Zwischen den Polen der Sensation und der rein geistigen Erfassung tiefer Menschendinge fehlt die Mitte, das Leben; alles ist Formel, nichts wird Form. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, der Handlung zu folgen: es setzt sich nichts ab, das Dynamische verläuft sich im Wort, statt im Geschehen. Das mystisch-grausige Nachterlebnis ermangelt des Spukes, weil der Spuk seines Kontrastes, des Lebendigen ermangelt. So kann alle Präzision des Ausdrucks nicht einmal sachliche Unklarheiten und Verschwommenheiten verhindern.

Die Aufführung des 'Staatstheaters' [...] versucht, das matt Körperliche des Stückes zu verdichten. Farbenkontraste und kompakte Formen im Bühnenbilde des Herrn Pirchan, heftige akustische Kontraste, Schauspieler, in deren Wesen das Explosive vorwaltet. Beispiel: Alexander Granach macht aus der Gestalt eines feinen, stillen, greisen Sette cento-Geniessers eine Art kreischenden Lüsternheitsaffen – dies freilich nicht ohne Meisterschaft. [...]

Der Beifall war überaus stark, galt aber ersichtlich mehr der Darstellung.

242. E. M., 5.6.1925, n.s., GKC.

Das Staatstheater hat Georg Kaisers Nachtstück nun auch in seinen Spielplan aufgenommen; das ist, schlecht gerechnet, das vierte Berliner Theater, das sich an dieser schwer zugänglichen Tragödie versucht. Schwer zugänglich für Publikum und Darstellung, obgleich in seiner kalten, rotbeleuchteten Pracht ebenso verführerisch. Man hält es vielfach für die beste Arbeit des überreich produzierenden Dichters, und hat es demgemäss als ein für Deutschlands dramatisches Schaffen bezeichnendes Werk in Paris als erstes deutsches Stück nach dem Krieg aufgeführt. – Ohne Erfolg übrigens.

Kaisers brüchige Psychologie der Heldin seines Dramas ist der Grund, kann nur der Grund sein, denn eine dramatische Atmosphäre von fieberhafter Geladenheit, die nach irgendeiner Entspannung schreit, beherrscht den ersten Teil des düsteren, kurzen Trauerspiels aus dem französischen Rokoko. Schon die Einleitung mit dem Auftreten des alten, meckernden, lüsternen, lahmen Edelmannes, der im Haus, das er dem jungen Herrn von *** verkauft hat, die Erinnerung an tolle, ausschweifende Feste durch öftere Besuche gern auffrischt, ist von unerhörter Schlagkraft. Und die Rückkehr der heimlich zum Opernball entwichenen Sylvette, der frisch aus dem Waisenhaus geholten Gattin des Hausherrn, in der er alle Frauenreinheit der Welt verkörpert sah, und die ihn dennoch bei der ersten Gelegenheit betrogen hat, ihre durch den Riesenbrand entfesselte reuelose, drangende Bejahung des Lebens, die sich in hinreissender Beredtsamkeit Luft macht – das steigt heiss aus der sprudelnden Quelle von Kaisers dramatischer Erfindung herauf. Aber dann – aber dann! Rätsel über Rätsel bei des Mannes kalt rasender Rache, bei des Weibes schamlosem Trotz, der nur scheinbar ist, und, als beide sich trotz allem wiedergefunden haben, ihr grundloses Entweichen in die Hölle des immer noch tobenden Brandes, ihr Tod. –

In einem Rokokosalon, dem alle spielerische Grazie des Zeitalters genommen ist, in einem Zimmer des Grauens mit drei mattroten, wie von Elephantiasis geschwollenen Polstersesseln, mit einem grossen Fenster, dessen Scheiben bald aufgestossen, den Lärm der Feuersbrunst hören und rotblauen Flammenschein erstrahlen lassen, bald von fahlblauer Riesendraperie verhüllt werden, erlebt man den ersten Teil, erduldet man den zweiten Teil des ohne Pause gespielten Stückes, dem diesmal Mängel der Darstellung noch Schaden taten.

Zum Beispiel war da der alte Marquis, der von Alexander Granach veräusserlicht, sich schon nach den ersten Sätzen als gänzlich undämonisch erwies, dann der Herr von ***, an dem Fritz Valk die Sünde beging, seine unerklärliche Handlungsweise durch unverständliches Sprechen noch zu vergeheimnissen. [...] Nur diese [Sylvette] rettete die Ehre der Aufführung: Gerda Müller, sehr kühn in einer eher für den Seelenzustand des Weibes als für die Mode der Zeit charakteristischen, alles verratenden Maskenkleidung, trägt die widerspruchsvolle Gestalt der einzigen Frau des Stückes

mit ungewöhnlicher Wahrheit und Anmut des Ausdrucks und klingender Sprachmodulation über alle Fährnisse, gibt ihr dunkle Sinnlichkeit und Schicksalsdeutung.

243. Norbert Falk, *B. Z. am Mittag*, 4.6.1925.

Jessner macht dem Sommer keine Notkonzession; bei ihm wird im Juni gespielt wie im November. Der Flammenwiederschein des Kaiserschen Opernhausbrandes hat nichts lunaparkisch Illuminationshaftes zur Belustigung eines hauptstädtischen Publikums. Eine kalt errechnete Feuer-Sensation, auf die kühl reagiert wird.

Lohe der Leidenschaft, Wutbrände der Enttäuschungen, Verkohlung von Idealen, Flammentanz von Dämonien, Zynismen – gesammelt im grellen Notlicht eines Theaterbrandes. Das Georg Kaisersche Opernhausfeuer lodert zum dritten Male über eine Berliner Bühne, ohne elementar zu zünden. Ein grosses Motiv, stark aufgeworfen von der energiegespannten Hand eines Theaterblütigen, wird rabulistisch vertiftelt, hoch hinaufgetrieben ins problematisch Überspitzte. Die heroische Selbstopferung der Frau, die ihren Betrug am Mann mit freiwilligem Sprung ins Flammenmeer des Opernhausbrandes sühnt, ist ein echt Kaisersches Paradoxon, dessen Kälte durch alle Flammen des Opernbrandes nicht durchglüht wird.

Die überraschenden Übersteigerungen, die der Autor aus seinem Stoff heraustreibt, verknallen im Leuchtkugelregen des ruhig arbeitenden Feuerwerkers Kaiser. Ein breit dialogisches Spiel gibt keinen psychischen Druck zu einer zwangsläufigen Lösung, es baut nur aus Wortketten schwankende Notbrücken zum vorgefassten Ende.

Hier liegt ein Stoff zu einer Oper oder einem furiosen Ballett.

Auch sehr starke Darstellernaturen würden aus der Überfülle ihres Wesens die Figurenkonstruktionen nicht wahrhaft lebend machen. Es ist schon viel, wenn ihr innerer Mechanismus zur Funktion gebracht wird. Fritz Valk bedient den Apparat ohne jene Verschwisterung von Präzision und genialischer Eigenwilligkeit, die den im Rachespiel dämonisch phantasirenden Rokoko-Kavalier erst zur interessanten Theaterfigur machen würde. Er ist nur ein matter Sprecher der funkelnden Tiraden. Herr Laubinger kommt in der nichtigen Episode des Opernsängers, der der schönen Sylvette die Koloraturen der Wollust beibringt, nicht zu Kontur und nicht zu Profil. Der alte Herr sodann, herrliches Material für einen Werner Krauss, das Rokokogespenst eines Lebegreises in Seidenstrümpfen und Spitzenjabot zu gestalten, wird von Granach in der Skizze gut angelegt, dann zu einem schreienden Poltron vergröbert. Wie sich Herr A. Granach einen Grandseigneur des 18. Jahrhunderts vorstellt.

Bleibt Gerda Müllers schlanke, nacktbeinige, in Sinnenlust vibrierende Sylvette. Die Flucht in die Flammen des Opernbrandes glaubhaft zu machen, bleibt ihr versagt;

schon weil ein anderer Hypnotiseur dazu nötig wäre als Herr Valk.

Emil Pirchan stellt Louis Queinze-Figurinen in ein hohes, weites, phantastisch zeituncharakteristisches Gemach. Ein mächtiger Vorhang verdunkelt die Glastür; wird er weggezogen, bricht der Feuerschein rot oder in Weissglut herein, die Gestalten grell überfliessend. Sturmglocken, Hornsignale. Wenn das Feuerwerk zuende ruft man den Autor und Gerda Müller.

Der gerettete Alkibiades

29.1.1920, Uraufführung, Residenz-Theater, Munich. Dir: Dr. Otto Liebscher; sets: Emil Pirchan; Kurt Stieler (Sokrates); Ulmer (Alkibiades); Helene Ritscher (Phryne); Frl. Lena (Xantippe).

244. L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 6, 7.2.1920, p. 85.

Gg. Kaiser, der vielen als der stärkste Repräsentant der expressionistischen Richtung gilt, ist nun über Kammerspiele und Schauspielhaus mit dem *geretteten Alkibiades* an unsere staatliche Bühne gelangt, an der man sich mit viel Eifer und Liebe der problematischen Dichtung angenommen hat. Dr. Liebscher, der Spielleiter, sagt in der neuen Theaterzeitung unserer staatlichen Bühnen ungefähr folgendes: nur durch die Schauspieler, die den Stil und die darstellerischen Möglichkeiten Kaisers erfasst und erlebt haben, wird der Dichter dem grossen Publikum nahegebracht, wird der Textpartitur all das glühende Leben gegeben, das viele Leser nicht finden können und das auch die heutigen Interpreten oft noch schmerzlich vermissen lassen. Ich muss gestehen, dass es dem Regisseur nicht gelungen ist, seinen Darstellern dies 'glühende Leben' einzublasen, zum mindesten nicht mehr, als man dies an den genannten kleineren Bühnen vermocht hatte. Gedanklich sind ja Kaisers Dramen fesselnd [...], aber es bleibt immer ein Rest, über dessen 'tiefere Bedeutung' wir erst durch Nachdenken kommen. Charaden zu lösen, mag dem Verstande Befriedigung gewähren, das Herz bleibt kalt. Es ist vieles bei Kaiser nicht deshalb ernüchternd, weil es unwahrscheinlich, der Wirklichkeit fremd, 'vergeistigt' wäre, sondern lediglich, weil es errechnet ist, nicht Form gewann. Ich hörte einmal, wie Kaiser sein Drama *Gas* vorlas, das klang so hart, so sachlich, so nüchtern, wie ein Polizeibericht; es war eine gewisse Einheitlichkeit zwischen der Sprache und dem expressionistischen Stil, der dem deutschen Hauptwort den Artikel rauben möchte. Es fehlt eben das oben besagte 'glühende Leben', das aus einem interessanten Schriftsteller einen Dichter macht.

In dem *geretteten Alkibiades*, der sich von der Historie sehr weit entfernt, ist es schwer, einen Grundgedanken zu formulieren. Ein rationalistisches Ableugnen des Heldentums in der Bernard Shaw-Weise; Sokrates und Alkibiades stehen als getrennte Persönlichkeiten, die sich suchen, aber nicht finden können; aber das sind schliesslich gezwungene Formeln, mit denen dem Dichter kaum gedient ist. Derjenige im Publikum, der von Sokrates und Alkibiades nichts wissen

sollte, wird kaum philosophisch und historisch bereichert das Theater verlassen; ich denke mir aber, dass diese glückliche Nichtvoreingenommenheit den Genuss erleichtern könnte. Berichten wir einmal, was geschieht. Wohl kündet der Auftakt die Schwärmerei der Jünglinge der Ringschule für die Schönheit des Alkibiades – wie mich dünkt mehr schwabingerisch sentimental, als griechisch, aber der Feldherr bleibt Nebenfigur, Mittelpunkt des 'Stückes' in drei Teilen und neun Bildern ist der Philosoph. Das zweite Bild zeigt uns das Schlachtfeld, auf dem der grimmig um sich hauende Philosoph dem Ermüdeten, Waffenlosen das Leben rettet. Solches Schwertergeklirr wirkt auf der Bühne immer ein wenig lächerlich. [...] Für den Entflohenen [Alkibiades] wird Sokrates vor das Scherbengericht gestellt. In hochgespanntem Pathos wird Alkibiades angeklagt und ohne wahrscheinliche Begründung Sokrates verurteilt. Die Gründe, die Platon und Xenophon uns überliefert haben, bleiben ungenützt. Enger an die historische Überlieferung sowohl wie an die Bühnentraditionen, aber auch wärmer im Ton ist das Schlussbild, in dem Sokrates, die Flucht verschmähend, gelassen den Giftbecher leert. – – Stielers Sokrates war eine scharfprofilterte Gestalt, immerhin wurde er am Ende mehr Held, ~~als~~ der Ironiker der früheren Akte wahrscheinlich machte. Alkibiades war der 'schöne Mann', bekanntlich eine uninteressante Spezies, aber es war auch nicht mehr aus dieser 'Textpartitur' herauszuholen. Die merkwürdig frisierte Hetäre war mehr bei Shaw, als in Griechenland zu Hause, die Xantippe kreischte höchst unangenehm und das übertriebene Pathos der Greise und Jünglinge klang oft hohl. [...] Pirchan hatte die Bühnenbilder in strenger Einfachheit entworfen. Das von ihm bevorzugte grelle Rot schreit wie ein Plakat. Das Publikum blieb lange abwartend, mehr oder minder gleichgültig und ward erst in der Todesszene ein wenig wärmer. Ein bescheidener Bruchteil des Publikums unternahm bei sich rasch entleerendem Hause die Dichter- und Darstellerehrungen, die in der Resonanz der Bühne einen vollen Erfolg vortäuschen mögen.

245. Kurt Martens, *Das junge Deutschland*, 3 (1920), 168.

Georg Kaiser erschien wider Erwarten nur mit einem neuen Stück, dem *geretteten Alkibiades*. Es gab vor zehn Jahren das Rinnsal einer Strömung, die sich 'desillusionistisch' nannte. Ihr wäre der *gerettete Alkibiades* eher zuzuzählen als der expressionistischen. Er geht der sogenannten historischen Wahrheit auf den Grund und entlarvt sie als Legende aus nichtigen Anlässen. Die grosse heroische Geste ist lächerliche Gaukelei. Wohl hat Sokrates den Alkibiades gerettet, aber nur weil er blindlings um sich hauen musste. Und die Hermen stürzt Alkibiades nicht aus knabenhaftem Übermut, sondern aus Wut darüber, dass der Philosoph die ihm zum Geschenk angebotene Phryne

verschmähte. Merkt ihr etwas, Kameraden? Das Publikum merkte nichts und schüttelte befremdet die hohlen Schädel.

246. G., *Berliner Börsen-Courier*, 3.2.1920, incomplete.

[...] Was über die persönlichen Beziehungen des Sokrates zu dem glänzenden, hochbegabten, mit allen äusseren Vorzügen verschwenderisch ausgestatteten und von ganz Athen bewunderten, aber von zügelloser Leidenschaftlichkeit hinundhergerissenen Alkibiades geschichtlich bekannt ist, so namentlich die tapfere Rettung des Volkslieblings durch Sokrates in der Schlacht von Potidäa und der Versuch des Weisen, den verwöhnten Triebmenschen als seinen Schüler zur Besonnenheit zu erziehen, mochte einem Dramatiker den Gedanken nahelegen, die Schicksale beider noch enger verkettet zu zeigen und den Sinn dieser Verkettung zu symbolischer Bedeutsamkeit zu vertiefen. So kam Kaiser zur Konzeption seines *geretteten Alkibiades*. Sokrates wurde ihm zur allgemeinen Verkörperung des Gehirnmenschen, der die Kurzsichtigkeit und Gedankenlosigkeit der Weltkinder, die Unwichtigkeit ihrer Sinnenfreuden und ihrer Körperkultur, ihres Ehrgeizes und nationalen Eifers aufdeckt, aber eben hiermit – um mit Rebekka West zu sprechen – 'das Leben tötet', so wie er selbst, als hässlicher Buckliger und als Philosoph, nur zur Welt kam, um am Leben zu leiden. Die Idee dieser Gegenüberstellung ist zwar nichts weniger als neu, aber sie rührt ans Grundproblem der Menschheit und ist in ihrer elementaren Reichhaltigkeit so unerschöpflich, dass sie bei klarer und reiner Gestaltung immer wieder packend zu wirken vermag. Ob gerade der milde, aller Schroffheit abholde Sokrates sich zum Repräsentanten strenger Weltlichkeitsverneinung, ja zum Verurteiler des ganzen Lebensgetriebes sonderlich eignete, bleibt dahingestellt; jedenfalls konnte sein überlegener Geist auch in dieser Richtung dichterisch geltend gemacht werden. Aber Kaiser enttäuscht gerade darin; von dem imponierenden Bild, das Platon von dem Weisen gegeben hat, lässt er nicht viel übrig, und allerlei Unklares, Vergröbertes, ja Skurriles und Herabwürdigendes erschwert nicht bloss die Sympathie, sondern stellt auch den ernsthaften Eindruck in Frage: oft glaubt man mehr den Diogenes als den Sokrates vor sich zu haben.

[...] Wie erwähnt: Das geistige Wesen des Sokrates tritt in all diesen Szenen aus den Handlungen und Worten des Weisen weder so achtunggebietend und bedeutend, noch so klar entgegen, wie es der grosse Name und die Idee des Stückes verlangten. Wie ist die Sache mit dem Kaktusdorn gemeint, die ja am Schluss nochmals so bedeutsam betont wird? Etwa irgendwie symbolisch? Und soll Sokrates, im Gegensatz zur Überlieferung, auf dem Schlachtfeld wirklich so wehleidig und jämmerlich, vor dem Preisrichter wirklich so unaufrichtig, im übrigen wirklich so radikal lebensfeindlich

erscheinen? Lauter ungelöste Fragen! Auch die wahre innere Stellungnahme des Alkibiades und der Phryne bleibt undeutlich: und der expressionistische Stil mit seinen starren, mehr manieriert als inhaltsschwer wirkenden Schlagworten steigert noch alle diese Unklarheiten. Einzelne Momente, in denen der kluge Geist Kaisers aufblitzt, oder seinem Theaterblick ein Effekt gelingt, reichen für Unbefangene noch nicht hin, dem Ganzen den Zug ins Grosse und die ungewöhnliche Wirkung zu geben, die der Verfasser wohl erhoffte.

Dekorationen, Kostüme und Requisiten, im Sinne der modernsten Szenengestaltung entworfen von Emil Pirchan, zogen der Aufführung einen charakteristisch entsprechenden Rahmen. Die Darsteller waren unter der Spielleitung Otto Liebschers bemüht, sich dem neuesten Stil anzupassen, was freilich nicht ohne fühlbare Gezwungenheiten abging; besonders störend wirkte krampfhaftes Schreien in Momenten, die dazu keinen natürlichen Anlass boten. Den Sokrates zog Kurt Stieler wohl noch etwas tiefer ins Grotesk-konfiszierte herab, als es in Kaisers Absicht liegt, im übrigen bot er aber schauspielerisch recht Anerkennenswertes. Ulmer verkörperte den Alkibiades stattlich und temperamentvoll, wenn auch schwerer und gröber, als die Gestalt gedacht ist; sie auch mit attischer Anmut auszustatten, war ihm nicht gegeben. Die Phryne brachte Helene Ritscher mit entschiedenem Geschick zur Geltung, nur entgleiste auch sie zuletzt ins Überlaute. [...]

Das Publikum zeigte sich erst schlechthin befremdet: vielen Besuchern konnte man das vergebliche Bemühen vom Gesichte lesen, die Vorgänge und den Dialog zu verstehen, und die ersten Bilder wurden denn auch mit langem Schweigen hingenommen. Dann aber setzte nach einem kräftigeren Szenenschluss erlösender Beifall ein, der auch den letzten Bildern treublieb [...]

247. anon., *Das Kabel* (Berlin), No. 3, 1920, GKC.

Der gerettete Alkibiades von Georg Kaiser. Das brillant gemachte Stück, dem es jedoch an innerer Einheitlichkeit und einer bezwingend durchgeführten Idee gebricht, deformiert von expressionistischer Willkür umschnörkelt und reichlich unklar das platonische Urbild des Sokrates zu einer zynischen und oft abstossenden Maske. Kaiser ist ein Entzauberer, aber mehr noch als ein Magier des Niedergangs der Herr des Bluffs. Das Publikum zu verblüffen, gelang ihm im vollsten Masse, und der Beifall, den man schliesslich zögernd zollte, galt lediglich seinem Intellekt. Emil Pirchan zeichnete für die charakteristische Ausstattung. Kurt Stieler als Sokrates und Helene Ritscher als Phryne ragten darstellerisch hervor, die Spielleitung Otto Liebschers hätte gut getan, Masslosigkeiten eher zu mildern, denn zu unterstreichen.

248. E. A. Greeven, *Das literarische Echo*, 22 (1919–20), 733.

Vorweg bemerkt: nicht um den Alkibiades, weder den geretteten noch einen ungeretteten geht's in diesem Stück, das Stückwerk bleibt, sondern um Sokrates. Um die Erfüllung seines Lebens, die nachzulesen ist bei Platon. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt, das Gewicht wandert auf andere Schultern. Notwendig, dies beizeiten festzustellen (etwa nach dem dritten Bilde), weil sonst von rechnerisch begabtem Kopf Bilanzverschleierung droht. Von einem Kopf, der sich versteht – auch in Ekstase – auf Saldenschiebung und frisierte Konten. Denn sein Expressionismus wird auf Eis konserviert. Also um Sokrates geht's. Und Alkibiades? Bleibt äusseres Akzidenz, Hilfskonstruktion für ein Geschick, dem Sokrates in jedem Fall – so oder so – aus innerem Zwang verfallen wäre.

Im weiteren Verlauf (etwa nach dem fünften Bilde) fragt man: geht's wirklich hier um Leben und Sterben des Sokrates, bleibt der Schwerpunkt, verschiebt er sich zum andern Male? Was ist's, das hier gestaltet – besser gesagt: in neun Bildern exemplifiziert werden sollte? Georg Kaiser gibt die Erklärung: 'wirksam wird Mythos mit kleinstem Mittel und schiesst gleich aus geringstem Anlass in unermessliche Erweiterung. Das ist Zeichen des Mythos, sehr klein den Anlass zu wählen.' Also um den Mythos geht's, um die Entstehung des Mythos Sokrates. Und da verliessen sie ihn. Vorhanden ist zwar der geringste Anlass, das geringste Mittel: ein schmerzender Dorn im Fuss des Sokrates, der ihn an schleuniger Flucht hindert, macht ihn zum Helden wider Willen, zum Retter des Alkibiades. Irische Heldendurchleuchtung wirft Junge über den Kanal. Vorhanden ist der geringste Anlass, doch es fehlt die unermessliche Erweiterung. 'Das ist Zeichen des Mythos' – Verzeihung, das ist Ausrede 'post festum', Preis des Unerheblichen, da Erhebliches mangelt. Es haben sich manche mit Fischweibern abgegeben und mit dem Mann auf der Strasse Zwiesprache gepflogen und es wurde kein Mythos! Wesentlicheres muss hinzukommen. Ich finde hier das Wesentlichere nicht. Der Akzent bleibt – leider – auf dem Unwesentlichen. Sofern im letzten Bild nicht reichlichere Zitate Platons für das Gesuchte gelten sollen. Neun Exemplifikationen machen zusammen noch kein dramatisches Kunstwerk. Entkleidet man die grossen Worte des kaiserlichen Prunks, so bleibt Dreigroschenweisheit: kleine Ursache – grosse Wirkung. Gehämmerte Sprache ist schön und gut, doch ihr entspreche gehämmerter Gedanke und Bau, Verzahnung ohne Lücke. Sonst bleibt's Manier, Dekor und Feigenblatt für – nichts dahinter. Hätte man uns auf der Schule den Platon nicht eingebläut, hier wär' der Weg mit Missverständnissen verschwenderisch gepflastert. Denn die Verzahnung klappt nicht. Trotz Kaisers Stärke im Konstruktiven, trotz Beherrschung des grossen und kleinen Einmaleins, trotz

jährlich dreifach erprobter Gefriertechnik. Ein Unterschied besteht zwischen rechnerischem Beweis mit Aufwand von Bilanzfinessen und der Wahrheit, die aus dem Ablauf solchen Lebens quillt. Hier werden neunmal Themen angeschlagen, neunmal bunte Tupfen gesetzt, die keine Bindung eingehen, und am Ende konstatiert man lediglich interessiert, dass auch der Expressionismus schon seinen Pointillismus habe. Kunstgewerbliches Mosaik verdeckt trügerisch die Grube, in die Kunst und Künstler – diesmal – purzelten.

249. Alfred Mensi-Klarbach, *Bayerische Staatszeitung*, 31.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, pp. 155–56.

Georg Kaiser, dessen *Gas* im Schauspielhause noch immer seine Anziehungskraft bewährt, nennt seinen *geretteten Alkibiades* einfach ein Stück in drei Teilen. Diese drei Teile zerfallen in neun Bilder, und blosse Bilder aus dem Leben des Alkibiades und des Sokrates sind es auch, die uns der Dichter in loser, kaum zusammenhängender Folge, vorführt. Es sind also zwei Helden, die im Mittelpunkte der Handlung stehen, und wenn der Verfasser ganz gerecht gewesen wäre, so hätte er sein Stück eigentlich *Sokrates* oder mindestens *der Retter des Alkibiades* nennen müssen, denn Sokrates kommt in seiner Charakterentwicklung in dem Stücke weit besser weg als Alkibiades. Freilich ist auch das buntschillernde Bild des Alkibiades weit schwerer zu umreissen als jenes des Sokrates. [...] Er [Kaiser] zeigt uns seinen Alkibiades nur als siegreichen Feldherrn und liebenswürdigen Kraftmenschen. Dann lässt er ihn fallen, als er wegen angeblicher Zerstörung der Hermen zum erstenmal verbannt wird. Mit ihm verknüpft er aber das Schicksal des Sokrates, ausgehend von der Rettung des Alkibiades durch Sokrates in der Schlacht von Potidaia (429 v. Ch.), wie sie uns Platon in seinem *Gastmahl* erzählt. Diese Rettung sowohl, wie eine zweite stehen historisch durchaus nicht so fest. Der Dichter hat also gewiss volle Freiheit zu erfinden, aber hier ist die Erfindung Kaisers nicht gut, weil sie ganz und gar dem Charakter des Sokrates, wie er sich auch bei Kaiser weiterhin entwickelt, widerspricht. Sokrates hat, als er im letzten Glied zurückblieb, sich einen Dorn in den Fuss getreten, und so am Boden liegend, haut er blind um sich und rettet so angeblich den Alkibiades, der hinter ihm steht. Darauf werden Alkibiades als Sieger und Sokrates als sein Retter im Stadthause gefeiert. Sokrates verschweigt sein Abenteuer bis zu seinem Tode und lässt sich die Liebe und Dankbarkeit des Alkibiades und seine angenehmen Folgen gern gefallen. Die Liebe Sokrates für Alkibiades steht freilich fest, aber sie hat doch andere Gründe gehabt. Als nun Alkibiades wegen Zerstörung der Hermen – eine Tat, deren Ursachen und Urheber dunkel geblieben sind – verbannt wurde, wird über Sokrates, den Retter des Alkibiades, gar die Todesstrafe verhängt – eine Unwahrscheinlichkeit, die zudem

gar nicht notwendig war, weil man es ruhig bei der von Platon in seinem *Phaidon* so überaus schön erzählten Vorgängen hätte belassen können, nach denen und nach Xenophons Memorabilien Sokrates den Giftbecher trinken musste, weil er die Götter verleugnet und die Jugend verführt haben sollte. In seinem letzten, neunten Bilde führt uns Kaiser den Tod des Sokrates ziemlich getreu nach diesen Quellen vor, nachdem er seinen Alkibiades, von dem wir nichts mehr erfahren, früher in die Verbannung hat verschwinden lassen.

Der naive Zuhörer, der weder von Sokrates noch von Alkibiades etwas weiss, wird, fürchte ich, gestern nicht ganz auf seine Rechnung gekommen sein. Wir sehen diesen Alkibiades nach seinem Sieg, bei dessen Feier, beim Trunk und bei seiner Geliebten, aber wir erfahren nichts über den Kern seiner politischen Tätigkeit wie über die Widersprüche in seinem sittlichen Charakter. Er wird uns also nicht interessant gemacht. Weit mehr trifft dies bei Sokrates zu, der folgerichtig gezeichnet wäre, wenn eben nicht sein oben angedeuteter Betrug eine widerspruchsvolle Voraussetzung wäre.

Die Aufführung unter Otto Liebschers Leitung hatte für das Stück alles mögliche getan. Das ganze Schauspielpersonal ist da aufgeboten, naturgemäss treten aber nur wenige Personen in den Vordergrund. Für den Alkibiades war Herr Ulmer der richtige Mann, man glaubte ihm. Als Sokrates bot Herr Stieler in der Maske wie im Spiel eine vortreffliche Leistung. Das fünfte Bild auf dem Fischmarkt könnte ganz gut gestrichen werden, denn da ist das Auftreten des Sokrates und sein kindisches Gehaben gänzlich unmotiviert. Nur zwei Frauen treten auf. In der Zeichnung der Xantippe folgt Kaiser der Ehrenrettung Zellers, der in seinen Vorträgen wohl richtig bemerkt hat, dass die hauptsächlichste Ursache ihres bösen Rufes der Buchstabe ihres Namens sei, durch dessen Schuld sie in alle Fibeln kam:

Xantippe war ein böses Weib,
der Zank war ihr ein Zeitvertreib.

Frl. Lena war als solche recht gut, nur schrie sie etwas gar zu viel, wie überhaupt gestern, mit Ausnahme des Sokrates und der Phryne fast alle Darsteller. Die Phryne stellte Frau Ritscher dar; wir gestehen nicht zu wissen, ob im Kostüm oder in der getragenen Rede im Sinne des Verfassers. [...]

Ob Kaisers *Alkibiades* sehr lange eine Hörenswürdigkeit sein wird, steht dahin – eine Sehenswürdigkeit ist er sicher. Die von Emil Pirchan entworfenen Dekorationen, Kostüme und Requisiten überraschten wieder auf das angenehmste. Mit unglaublich einfachen Mitteln treten uns da Bilder von wahrhaft klassischer griechischer Schönheit entgegen: in der Ringschule, im Stadthochhaus, im Badraum des Alkibiades und in der Hochgerichtsarena, wo wir, wirkungsvoll beleuchtet, die Hauptpersonen vor uns sehen, wenn sie zu einer bloss gedachten, in den Zuschauerraum hinaus projizierten Volksmenge sprechen. Ähnliches gilt von

den Kostümen, nicht ganz aber von der Kostümlosigkeit. Es ist ein anderes, ob unsere mehr oder minder gut gebauten Schauspieler, oder ob die Jünglinge in der griechischen Arena ihre gepflegten Glieder enthüllt haben. Bei einzelnen hätten wir gestern ein gnädig verhüllendes Trikot vorgezogen. Ein gutgefülltes Haus hielt seinen Beifall bis zum Schlusse des zweiten Teiles zögernd zurück, spendete ihn aber dann reichlich.

250. anon., *Das Bayerische Vaterland*, 2.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 8, p. 181.

Der gerettete Alkibiades [...] konnte den gehegten Erwartungen derer nicht entsprechen, die eine prägnante, vom Geiste der Kunst ge- und verklärte Episode der grossen sokratisch-alkibiadischen Zeit des klassischen Hellas zu erleben hofften. Gar nichts, mit Ausnahme vielleicht des gerade deshalb ergreifenden, weil treuhistorischen Bildes der Sterbeszene des Sokrates im Kerker durch Schirlingsgift, vermag uns in das geschichtliche Milieu zu versetzen, das wir uns vom alten Griechenland und besonders von Athen in der humanistischen Schulära eingeprägt hatten. – Stil und Farbentönung der Szenerie sind in manchen Bildern geradezu dem griechisch geläuterten Formensinn vollständig widersprechend, auch die Charakterisierung, besonders des grossen, edlen, weisen Sokrates, steht in Figur und ganzem Gehaben und selbst in Sprache und Haltung im Widerspruch mit der gemeinen historischen und auch künstlerisch psychologischen Auffassung. Diese Anomalien lassen das Stück trotz nicht in Abrede zu stellenden dichterischen originellen Schönheiten und Gedanken beim gebildeten Publikum nicht voll zur Geltung kommen, wenn auch unsere auserlesenen Künstlerkräfte ihrer schwierigen Aufgabe formell und materiell gerecht zu werden sich ehrlich abmühten. Ulmers Alkibiades war vornehm und erschöpfend in seiner Vielgestaltigkeit als Mensch und Politiker dargestellt; Sokrates (Stieler) enttäuschte besonders figurlich vollständig; die keifenden und hadernden Weiber auf dem Fischmarkte gefielen durch naturwüchsige Plastik und Geschmeidigkeit mehr als die überspannte modische, pervers in den alten hässlichen Mann verliebte Hetäre Phryne (Frau Ritscher) in der ausser allem natürlichen Zusammenhange mit dem Spiele stehenden Badekabineszene. Der Beifall war im ganzen mässig, für eine Uraufführung zu zurückhaltend.

251. Richard Elchinger, *Münchner Neueste Nachrichten*, 30.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 8, p. 181.

[...] jetzt stehen wir am Anfang eines neuen Stils von unerhörter geistiger Spannung.

Mit solchem Anspruch beladen tritt Georg Kaisers *Alkibiades* vor uns hin. Vermieden wird die Bezeichnung Tragödie. Ein Stück in drei Teilen ist das Werk genannt, welches man am Donnerstag abend im Residenz-Theater zur Uraufführung gebracht hat. Diesem Autor fehlt alle Gläubigkeit vor den sogenannten Tatsachen der Geschichte. Es gibt keine Helden. Der Mythos erschafft sie uns. Und Kaisers Wort wird ihm Wahrheit: Zeichen des Mythos ist, sehr klein den Anlass zu wählen.

[...] Dröhnende Höhe erreicht Kaisers Pathos im schönsten Bild, da im Stadthochhaus Sokrates gekrönt werden soll für die Rettung des Alkibiades. Der Greis gibt den Kranz weiter an den Feldherrn. [...] Ein Dichter wird gefeiert, aber nicht zwingend wächst die Situation. Sokrates, ein staubiger Rüpel unter geschmückten Jünglingen, gibt Geist zum Besten, spritzt Bosheit, schleudert Kälte. Das Stück wird dünn hier, die Vision der Antike schwindet und zurück bleibt ein errechnetes Schema beider Helden, die keine sein wollen.

Die Handlung soll heisseres Leben finden. Alkibiades zieht den Alten ins letzte Geheimnis. In den Baderaum Phrynes, die ihm Freundin ist. [...]

Die Darstellung war auf den farbigen Effekt gestellt, dazu boten die nicht immer glücklichen Prospekte Pirchans den Rahmen. Die Krönungsszene hatte Perspektive und schaffte Distanz. Das Hochgericht der Greise bewahrte trotz schauerlichem Rot Stil der Strenge. Mit solchen abschreckenden Bildern wird dem naiveren Zuschauer immerhin gezeigt, wohin wir wollen mit dem expressionistischen Drama.

Die darstellerische Leistung des Abends konzentrierte sich in Herrn Stielers Sokrates: Da war Herbheit und Frische in Wahl der Mittel und innerer Beherrschung des Wortes. Ein Mensch erstand, stark genug, auf seinen krummen Schultern das ganze Stück zu tragen. Doch hätte die Regie diesen Sokrates nicht wie einen Opernhelden sterben lassen sollen, der sein Schmerzenslager rechtzeitig erreicht, um in die letzte Pose zu kommen. Herr Dr. Liebscher wird dem Vorwurf nicht entgehen, einander widerstrebende Stilelemente in der Darstellung nicht in Einheit gezwungen zu haben. Oder bleibt das augenblicklich undurchführbar? Die von einigen geleugnete Spaltung des Ensembles war krass erkennbar. Neben dem herben Sokrates ein glatter Alkibiades aus der malerischen Pilotyschule. Herr Ulmer zwang sich anscheinend mit anerkennenswerter Mühe in das Gehäuse des Alkibiades. Alkibiades ist Nebenfigur, gewiss, aber gerade darum führt der Weg zu seinem Wort nicht über die Konvention. Die stumme Repräsentation erzielte Eindruck. Der sprechende Held wurde problematisch. Fräulein Lena liess sich offenbar durch den Namen Xantippe zu kreischenden Tönen verlocken, die keine Wahrheit hatten. Mit diesem Theater ist nicht mehr auszukommen. Frau Ritschers Phryne fand nicht den Ton, der traf. Die Stilisierung misslang. Die Lockung lockte nicht. Die zahlreichen Sprecher gaben sich Mühe, in den Rhythmus der Vorgänge hineinzukommen. Aber dem Ganzen fehlte die

Selbstverständlichkeit.

Da muss eingesetzt werden, wenn das Nationaltheater die Führung im modernen Drama nicht dauernd den Kammerspielen lassen will. Der Vorwurf bleibt nicht an dem Dichter hängen, der problematisch ist, künstlich, gequält, quälend, unbegriffen, kalt und heiss in einem, aber doch drängend vom Schreibtisch ins Leben, in die Zeit, in unsere Zeit. Als Zuschauer verlange ich die Lösung des Rätsels von der Darstellung.

Die Majorität des Publikums blieb unbefriedigt, obwohl es nicht an Zulauf gefehlt hat. Im Proszenium sassen sogar zwei Intendanten, der gehende und der kommende: die Herren Schwanneke und Zeiss. Möge das geringer Anlass sein zu neuem Mythos in der Geschichte unseres Nationaltheaters, und einmal Stilwende heissen, Kunstwende.

252. Wolf, *München-Augsburger Abendzeitung*, 30.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 156.

Wenn sich Georg Kaiser in die Bezirke der Antike begibt, so braucht man nicht zu befürchten, dass er, wie die Epigonendramatiker der fünfziger und sechziger Jahre, ein Stück archäologisches Hellas auf die Bühne bringen wird. Kaiser ist so vollkommen in seine Gedankenwelt und in seinen originalen Vorstellungskreis eingebaut, dass ihr die Philosophie Platons, mit der er sich in dieser neuen Dichtung berührt, mehr zum Widerspruch reizt, als dass sie ihm zur Anregung wird. Sein Sokrates – eigentlich müsste nämlich das Stück *Sokrates* heissen (oder Shaw würde sagen: *Der Held wider Willen*) – ist nicht der Sokrates Platons und Xenophons. Wenn auch die letzte Szene, die Schirlingsbecherszene, ziemlich getreu nach den Berichten, die von des Sokrates Schülern über seinen Tod aufgezeichnet wurden, gestaltet ist, schwebt doch ein anderer Geist über ihr als der Platons. Wie Sokrates selbst ein Ironiker war, so ist Kaisers Stück bis obenauf gefüllt mit Ironie, es ist Ironisierung des Ironikers. Dazu der steile, oft pathetische Stil der Sprache Kaisers und eine in effektvollen szenischen Bildern sich abrollende, aber nicht immer präzis verzahnte Handlung – das musste einen interessanten, wenn auch nicht vollkommen überzeugenden Eindruck geben; das Stück ist ein starker, charakteristischer Beitrag zur neuen Bühnenkunst, die wir zusammenfassend die expressionistische nennen.

[...] Der Gegensatz des reinen Geistmenschen und des ausgesprochenen Triebmenschen ist in dem Drama stark herausgearbeitet, zugleich erkenntlich gemacht, wie nur die Vereinigung beider die Idealgestalt der hellenischen Welt, den 'Kaloskagathos', zu bilden vermöchte. Hier aber laufen Hermenmensch und Hermenstürzer getrennt durch das Leben. Ein geheimnisvoller Symbolismus blitzt zuweilen auf und die Stimmungswerte der griechischen Kultur, vergeistigt, wie sie Jakob Burckhardt beleuchtete, sind nicht ungenützt

geblieben.

Die Darstellung, von Otto Liebscher geleitet, setzte sich nachdrücklich und mit Begeisterung ein für Kaiser, der die Darsteller stets vor interessante und ungewohnte, lockende Aufgaben stellt. Auch der szenische Rahmen, von Herrn Pirchan angegeben, war originell und packend: durchaus nicht historisch, aber gerade deshalb durchaus Kaiserisch. Die Darstellung gipfelte in dem funkelnden prächtigen Alkibiades, von Herrn Ulmer sieghaft gespielt, ohne dass er in die naheliegende Nur-Körperlichkeit verfallen wäre, und in dem dunkeln, hässlichen Sokrates, eine ungemein schwierige Aufgabe, die man Herrn Stieler übertragen hatte, der sich redlich bemühte, aber nach meinem Dafürhalten den Charakter der Gestalt nicht erschöpfte. Phryne war Frau Ritscher, deren Organ wieder einmal schrill schnitt, die aber die Partie zweifellos im Sinne des Dichters spielte. [...]

Der Beifall war, besonders nach dem Schlussakt, sehr stark.

253. Dr. HB., *Münchener Zeitung*, 30.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 156.

Androklus zog ihn dem Löwen aus der Tatze. Georg Kaiser stösst ihn dem Sokrates ins Fleisch. Wen? Den Dorn. Aber es ist ja gar nicht derselbe Dorn? Es ist der selbe! Was auch immer Emil Pirchan um diesen Dorn herum für Dekorationen geschrieben haben mag, dieser Dorn ist nicht von Georg Kaiser, sondern von Bernard Shaw.

Alles, was man dem Sokrates in Schulbüchern nachrühmt – sein Gleichmut, seine Gefasstheit vor dem Tode, seine Abkehr von Ehren und irdischen Genüssen, seine Tapferkeit –, dies alles gründete sich auf den fatalen Umstand, dass er sich einen Dorn eingetreten hatte, der sehr schmerzte. Ja seine gepriesene Weisheit, Fischweibern, Gastfreunden, Scherbenrichtern und dem Alkibiades gegenüber war nichts weiter als Notlüge und erpresste Ausrede: um nur ja nicht mit dem heimlich schmerzenden Fuss auftreten zu müssen – – wie! und diese Entgötterung, diese Entlarvung eines bisher allzu unbedacht hingenommenen Stücks Geistesheldentums, das wir schlechthin 'Sokrates' nannten, sollte nicht von Bernard Shaw sein?

Nun, sie ist trotz alledem von Emil Pirchan. Bei Shaw wäre eine Komödie daraus geworden, bei Emil Pirchan entstanden ganz furchtbar ernsthafte und pompöse Plakatentwürfe, mit Recht; denn Pirchan ist ein Maler. Nur schade, dass ein gewisser Georg Kaiser, der die Tips angegeben haben soll, plakatisch so unrentable Sachen, wie Schlachtfeld, Dachbodenraum, Gefängniszelle einmischte – Sujets, die man höchstens zur Zeit der Ludendorfspende teilweise hätte verwerten können. Um so hervorragender wirkte all das Übrige (grellrot, mit erhöhtem Horizont,

schlechthin monumental).

Gleich das erste Plakat, auf dem Hellerauer Knaben mit anmutigen Arm- und Beinstellungen den Horizont zäunen und, unter dem 'pestilenzartigen Einfluss des Apollo von Belvedere', den Alkibiades durchaus nicht gerettet wissen wollen, weil er so schön, so über allen schön sei – gleich dieses gereichte jeder Tanzschule zu Gewinn und Ehre. Oder jenes andere, auf dem ein Preishochrichter dem Sokrates einen Goldkranz anbietet (den dieser allerdings nicht annimmt, weil er mit dem Dorn nicht treppensteigen kann), wünschte man geradezu, mit der Unterschrift 'Non plus ultra' versehen, einer Zigarettenfabrik gewidmet. Und gar jenes Baderaumplakat, auf dem Fräulein Ritscher, mit nur einer fabelhaften Perücke bekleidet, mehrmals eindringlich versichert, dass sie den Sokrates, nicht den Alkibiades liebe – was könnte sich ein Institut für Kosmetiks und Körperpflege Eindringlicheres wünschen Schliesslich aber jenes pompöse Plakat, wo auf roter hoher Rampe die älteren pensionsberechtigten Schauspieler sitzen und den Sokrates zum Tod verurteilen, obwohl sie fortwährend versichern, dass der andere, der Alkibiades, die Schuld habe – dieses Plakat ist von solch eminenter Wirkung, dass ich vorschlage, selbiges als Theatervorhang für das Nationaltheater ausführen zu lassen, ich wüsste keinen stimmungsvolleren.

Genug! Wir müssen Georg Kaiser recht verstehn. Wir müssen recht verstehn, warum Georg Kaiser, der bekanntlich mit Dramendichten so furchtbar überlastet ist, dass er kaum mehr nachkommen kann, seinen *geretteten Alkibiades* diesmal von Emil Pirchan hat schreiben lassen. Ohne Zweifel hatte er vom ersten Augenblick an richtig gefühlt, dass die Dekorationen, Kostüme, Requisiten und Rundhorizonte dabei das Ausschlaggebende wären und sich sogleich mit rührender Zurückhaltung darauf beschränkt, die Beleuchtungsvorgänge durch Stimmungsgemurmel, Stimmungsgeschrei und Stimmungsgeräusch hie und da zu unterbrechen. Und da wir sehr besorgt sind, Georg Kaiser möchte uns einige Dramen weniger zukommen lassen, als in seinem Handgelenk bereitliegen, so schlagen wir ihm vor, sich nächstens rein ans Pantomimische zu halten und die Figuren einfach Abschnitte aus dem Bürgerlichen Gesetzbuch (nach Streichung des Artikels der, die, das) aufsagen zu lassen; den [sic] es ist bei ihm ganz belanglos, was sie reden, selbst wenn sie (was sie lieben) ihr Sprüchlein dreimal sagen, belanglos.

Es wäre mir leid, wenn jemand erzählen würde, dass Georg Kaiser eine unglückliche Liebe zur Sprache gefasst hätte. Denn, so sehr er sie auch modisch-knapp aufstelzt, ist es ihm nicht gegeben, in ihr auch nur das geringste Wesentliche auszusprechen. Es ist geradezu rührend, zu sehen, wie er sich bemüht, den Sokrates weise sein zu lassen, aber, Herr, dunkel ist der Rede Sinn, nichts weiter! Was der Sokrates redet, kann ihm allenfalls der Dorn abgepresst haben, aber nicht sein Verstand. Und es wäre fast ebenso rührend, zu sehen, was die Fischweiber, Scherbenrichter und Gastfreunde alles reden müssen, obgleich

sie doch eigentlich nur dekorativ dasitzen sollten, wenn es nicht noch langweiliger zu hören als zu sehen wäre.

Nein, es ist sonderbar, dass auch dieses Stück, welches wiederum so ganz auf Theatralik und Effekt gestellt ist, langweilig bleibt, und dies kann nur daher rühren, dass es nicht aus einer schöpferischen (dramatischen) Einheit aufsteigt. Das Stück ist voller Gesten und voller Worte; aber eines prallt nicht sinnvoll aus dem andern und so bleiben beide tot. Das Stück ist voller naiver Versuche, Spannung zu erwecken, indem es unklar über ein Irgendetwas reden lässt, in der Meinung, dies erregte die Neugier, und dieses Irgendetwas dann schliesslich am Ende irgendwie banal aufdeckt; und es ist eben darum spannungslos, weil Spannung ein Wissen, mindestens ein Ahnen voraussetzt und nicht Verschleiern, sondern Klarheit und Fortschreiten verlangt. Das Stück ist voll naiven Vertrauens auf den Theaterzettel, ja auf das Textbuch, ohne dessen vorherige Lektüre es Missverständnissen Tür und Tor öffnet. Das Stück ist von einer Handlung, die es nicht lohnt zu erzählen, so irreal, gekünstelt und eigentlich unwahr ist sie, gerade auch in ihren Übertreibungen. Das Stück ist schlecht, mit einem Wort.

Die Aufführung war (von den Dekorationen abgesehen) noch schlechter. Die Regie des Herrn Liebscher versuchte zu reinhardteln, aber sie japste bloss. Keine Bewegung in den Massenszenen, keine Durchbildung der Einzelrollen. So tot hätte, wo alles wenigstens effektmässig sich hätte entladen können, nicht das ganze Stück zu sein brauchen. Herr Stieler spielte den Sokrates in der Maske Mimes, des Schmieds, und, nach dem siebenten Bild, in geänderter Charakterauffassung; Herr Ulmer als Alkibiades machte mit sämtlichen Muskeln: Uaah, Uaah!, und die üblichen grossen, erschütternden Heldenschritte taten ein Übriges. In keinem Winkel der zahlreichen Rollen wurde irgendeine Leistung wahrgenommen.

Das Publikum, während des Abends rechtschaffen ungerührt, dankte gleichwohl am Ende für die wohlgelungene dekorative Leistung durch sehr freundlichen Beifall, so dass sich der Dichter mehrfach zeigen konnte, während der Teil des Publikums, welcher anderer Meinung war, diesmal still und gesittet nach Hause ging, wie man es neuerdings mit Eifer allenthalben gepredigt.

[1920], Erstaufführung, Württembergisches Landestheater, Stuttgart. Dir.: Wilhelm von Scholz; Max Marx (Sokrates); Kurt Junker (Alkibiades).

254. anon., *Berliner Börsen-Kurier*, 2.2.1920.

Das Württembergische Landestheater brachte das Schauspiel *Der gerettete Alkibiades* von Georg Kaiser. Unmittelbar nach der Münchener Uraufführung mit starkem

Erfolg heraus. Unter Verzicht auf die Betonung eines Grundgedankens umfasst das Werk neun eindrucksvolle, sehr bühnenmässige Szenen, die durch die Spielleitung Wilhelm von Scholz zu starker Bildwirkung gebracht wurden. Die Darstellung war vorzüglich, besonders Marx als geistvoller Sokrates und Junker als überlegener Alkibiades.

255. D., *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 3.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160.

'Gebe ich euch ein Schauspiel? Ist es Tragödie oder spielt sich Lachen hinein? Der Spieler oben weiss es nicht – der Neugierige unten enthüllt es nicht – wie ist die Vermischung vollkommen?' – Bei Georg Kaiser spricht Sokrates diese Worte, nachdem er gelassen und mit der heiteren Ruhe des Weisen den Schierlingsbecher geleert hat. Diese Frage des Sokrates könnte auch über Georg Kaisers Stück stehen. Hier mischt sich Tragisches mit messerscharfer Ironie. Wehmütiges wird von Groteskem durchsetzt. Aber die Vermischung ist nicht vollkommen. Sie ergibt kein Weltbild, ist von keinem Lebensgefühl projiziert, das stark und unmittelbar nach Ausdruck sucht. Nichts erscheint notwendig, alles nur irgendwie interessant. Das Ganze mit sichtbarer Freude am sprunghaft Paradoxen gefügt und mit einer kühlen, überlegenen, um die innere Linie oft ganz unbekümmerten Intellektualität zusammengehalten.

So bleibt auch Georg Kaisers Stück in drei Teilen *Der gerettete Alkibiades* nur ein frostiger Genuss. Nur irgendwie interessant. Intellektual-ästhetisch betrachtet sehr fesselnd, wie Kaiser dramatische Situationen schafft, nicht vorbereitet, rasch aufbrennen lässt, nicht zur Szene entwickelt, steigert. Ein jähes Aufschreien, ein plötzliches Kontrastieren von Pol und Gegenpol, das heftig hingeschleuderte Verdammungsurteil in der Gerichtsszene: das sind Mittel von Kaisers expressionistischer Technik des dramatischen Momentes. Die Handlung selbst ohne innere Linie. Bildmässig gesehen und herausgestellt. Die einzelnen Bilder unter sich in Zusammenhang gebracht durch die beiden Symbole: Dorn und Herme.

Was wollen diese beiden Symbole, was will schliesslich die Handlung vom geretteten Alkibiades sagen? Es bedürfte nur eines kleinen Rucks, und das Ganze könnte als vollendete Satire und beissende Ironie gelten auf alles geschichtlich überlieferte Heroentum. Gesehen aus einer Perspektive, die Shaws witzige Persiflage vorgezeichnet hat.

[...] Der Dorn im Fuss. Ein dummer, blinder Zufall, ein kleines Malheur als die eigentliche Ursache grossen Heroenrufes und eines tragischen Endes: Das konnte immerhin eine hübsche, bissige Satire über den landläufigen Heldenbegriff und die Entstehung des heroischen Mythus geben. Das wäre Georg Kaiser aber vermutlich zu eindeutig. So vertieft er den Dorn zum Symbol. Irgend etwas, das wir

mit uns herumtragen, ein Fremdkörper, der in uns steckt, der unsere Handlungen bestimmt und umdeutet, uns leiden macht, ohne dass wir uns von ihm befreien können: so könnte das Symbol dieses Dorns gemeint sein. Seelisch genommen und mit Freuds Terminologie gesprochen also 'ein verdrängter Komplex'.

Dabei steht neben jenem falsch gedeuteten Heroismus des Sokrates noch ein echter, aus freiem Entschluss geborener: die andere Rettung des Alkibiades. Die Rettung vor der tödlichen Lächerlichkeit, in die der gerettete Alkibiades fallen müsste, würde die wahre Geschichte seiner Rettung bekannt. Und auch die edle Verteidigung des Alkibiades vor Gericht, mit der Sokrates die Gunst der Richter und sein eigenes Leben aufs Spiel setzt, hat mit der Geschichte des Dorns nichts mehr zu tun.

Hier in diesem letzten Teil wird die Fabel sehr willkürlich umgelenkt und eine grössere Annäherung an die geschichtliche Überlieferung gesucht, von der Kaiser sonst nur eine Menge von Einzelheiten in seine Handlung verwebt. Nicht immer glücklich. Das Bild mit dem Gastmahl steht in einer schlechthin kompromittierenden Distance zu dem Geist von Platons *Gastmahl*: Die eine Szene dort, wo Alkibiades hereintritt, trunken, auf die Flötenspielerinnen gestützt, einen Kranz von Efeu und Veilchen und sehr viele Bänder ins Haar gewunden, und dann jene wundervolle, innerlich glühende Rede auf Sokrates hält, diese eine, einzige Szene ist stärker, reicher an Leben und innerem Gesicht als der ganze *gerettete Alkibiades*. Im letzten Teil aber, in der Gerichtsszene, und vor allem in den letzten Szenen vor Sokrates Sterben spürt man einen ganz fernen und doch wundervollen Hauch der Antike.

So bleibt Georg Kaisers neues Stück als Ganzes fragwürdig. Man spürt einen eigenartigen Geist, findet ein Talent und sieht eine Hoffnung von neuem bestätigt. Und steht doch einigermassen enttauscht vor der Tatsache, dass diese Hoffnung eben nur Versprechen, Ansatz bleibt und der Erfüllung nicht näher rückt. Weil dieses Talent, dieses oft glänzende Könnertum eben doch an irgendeinem Defizit zu leiden scheint, das letzte Erfüllung nicht zulässt.

Um dem *geretteten Alkibiades* den gebotenen Darstellungsstil zu sichern, müsste ein Regisseur unbegrenzte Proben zur Verfügung haben. Vor allem, wenn er mit Darstellern arbeitet, die weder auf Georg Kaiser noch sonst auf moderne Dramatik eingespielt sind. Darunter litten vor allem die Massenszenen, die von einem Kapellmeister geleitet sein müssen, der exakte Einsätze und ein kühnes Fortissimo kommandieren kann. Darunter musste weiter leiden das getürmte spezifisch Kaisersche Pathos der Rede, um das sich in der zu grosser Deklamation gesteigerten Szene am Stadthochhaus die Herren Dieterich und Franke bemühten. Für Sokrates stand Herr Marx auf der Bühne. Er ist in Einfachheit nicht ohne Grösse, in Schlichtheit nicht ohne Herz. Und er gibt jedenfalls eine Gestalt von darstellerischem Charakter und Ernst. Ihm gegenüber der

Alkibiades des Herrn Junker. Apoll neben einem Satyr? Doch nicht ganz. Ein hochgewachsener Alkibiades von guter Figur. Leider nicht von ebenso guter Geste, die gezwungen und ohne innere Freiheit wirkt. Ein Alkibiades, der allzu scharf und hochmütig erscheint, um sich als den Abgott der griechischen Jugend zu rechtfertigen. [...] In den szenischen Bildern zeigte Herr v. Scholz vor allem im Stadthochhaus und in der Gerichtsszene, dann aber auch in der eindrucksvollen Silhouettenwirkung des Zuges durchs Kakteenfeld eine glückliche Hand. Das Bild des Gastmahles litt durch die grelle Buntheit wahllos zusammengewürfelter Farben.

256. T. K., *Schwäbischer Merkur*, 1.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160.

[...] Freilich ein Drama im hergebrachten Sinn ist sein *geretteter Alkibiades* nicht, sondern eher eine Reihe von neun Bildern von verschiedener Eindringlichkeit und Schlagkraft. Sie scheinen nur dadurch äusserlich verknüpft, dass sie in der platonischen Überlieferung über Sokrates wurzeln, deren aufrüttelnde Kontrastierung und fabelhafte Plastik Kaiser aufs höchste bewundert. Nach Landauers zutreffender Bemerkung war offenbar dem Dichter zuerst die Szene im Raum, das Bild, das Ereignis da, und aus diesen äusseren Zeichen lesen wir allmählich die Innerlichkeit, die geheimen Vorgänge, die unvereinbaren Wesenszüge und Erlebnisse in den Seelen der Menschen ab. Das trifft besonders zu auf Szenen wie die Rettung des Alkibiades durch Sokrates bei Potidäa, die Preiskrönung, das Syarsion bei Agathon, den Prozess und die Hinrichtung des Sokrates. Durch alle diese Bilder zieht sich als Faden und Leitmotiv bald deutlicher, bald weniger nachdrücklich betont der Gedanke, dass das Schicksal und die geistige Haltung des Menschen oft durch Zufälligkeiten, durch Kleines und Äusserliches bestimmt wird. So spielt im Leben des Sokrates der Dorn eine entscheidende Rolle, den er sich beim Feldzug in den Fuss getreten. Er macht den wegen seiner Schmerzen Zurückgebliebenen zufällig zum Retter des Alkibiades. Er bewirkt, dass Sokrates den goldenen Kranz an Alkibiades abtritt, weil den Verletzten das Emporsteigen zum Preishochgericht zu sehr schmerzen würde. Er ist die Ursache, dass Sokrates die Rücksicht gegenüber fremder Eigenliebe, dass er die Lockungen der Phryne, dass er die Furcht vor dem Tode verachtet. So wird der Kaktusstachel im Grunde der geistige Vater des Philosophen, die Uhrfeder, die sein Leben treibt, der Pfahl im Fleisch, der seinem Geiste Richtung und Gepräge gibt, die tiefste Wurzel seiner höchsten Erhebungen und seiner schwersten seelischen Leiden. Der Dichter führt diesen Gedanken keineswegs mit schulmeisterlicher Deutlichkeit durch. In einzelnen Bildern tritt er mehr in den Hintergrund, aber immer wieder klingt er an. Wenn manche Szenen zunächst nicht ganz durchsichtig

sind, so wirken wieder andere überaus stark und geistig, so das fein abgestimmte Gespräch mit Xantippe in der Dachkammer, Sokrates und Phryne, Sokrates vor den Richtern und der Tod des Philosophen. Durchweg erfrischend und anziehend berührt die eigenartige Auffassung des Griechentums durch Kaiser. Er ist kein matter Nachtreter eines gipfernen Klassizismus. Sein Hellenentum ist nach Alma Tadema oder Paul Thumann gezeichnet. Es weist auch keine Spuren schwüler Überhitztheit im Stile von Hofmannsthals *Elektra* auf. Die Griechen Kaisers atmen die morgenfrische Naivität eines begabten, temperamentvollen, sinnenfrohen jugendlichen Volkes, und der Dichter freut sich, über ihr Wesen und Treiben die Lichter einer feinen Spöttlichkeit und farbigen Laune funkelnd hinspielen zu lassen, ähnlich wie Mauthner in seinem geistreichen Xantippe-Roman, der ebebfalls so gar nichts von der üblichen geschichtlichen Kostümdichtung an sich hat.

Der Spielleiter W. v. Scholz nahm sich des Stücks mit Hingebung an und schuf für die einzelnen Bilder teilweise prächtige Rahmen. Wie eindrucksvoll und doch mit einem leis ironischen Nebenton ist die Szene der Kranzverleihung gegeben, wie flott kommt die derbe Possenhaftigkeit des Fischmarktbildes heraus. Wie gross geschaut ist die Raumwirkung der Hochgerichtsarena, und wie stimmungsstark die Gefängniszelle. Nur beim Symposion, das zwar in den Farben sehr schön angelegt ist, wirkt der Linienzug etwas verworren und unruhig. Dem Sokrates von Max Marx konnte man seine sittliche Grösse und seine geistige Originalität wohl glauben. Er ist wirklich ein seltsamer Heiliger und ein echter Weiser, der durch Lehrhaftigkeit nicht beschwerlich fällt, sondern in allen Lagen seine menschlich gewinnende und achtunggebietende Haltung bewahrt. Kurt Junker gab dem durch Sokrates aus seiner flotten Selbstzufriedenheit aufgestörten Alkibiades frische Farben. Wenn er das Problematische, Herrische, Blendende dieser Gestalt lebensvoll ans Licht stellte, so trat daneben der mit dieser Gestalt immer verknüpfte Eindruck bezaubernder Liebenswürdigkeit mehr in den Hintergrund. [...] Die Aufführung wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

257. H. M., *Württemberger Zeitung*, 2.2.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160.

Georg Kaiser ist aus der Welt der sozialen Utopien zum Griechentum, wie er es auffasst, abgebogen. Wieder drängt sich die merkwürdige Übereinstimmung zwischen seinem Weg und den ebenso eigensinnig gewählten Stationen der Shaw'schen Dramatik auf: ähnlich dessen Bemerkungen über 'scheinbare Anachronismen', die der Historie von Cäsar und Kleopatra in auftrumpfender Gescheitheit angehängt sind, hätte auch Kaiser seiner Historie von Alkibiades und Sokrates eine philologische Spötterei folgen lassen können. Denn auch er

springt mit Tatsächlichkeiten der Überlieferung und mehr noch mit dem Geist von dem, was wir mit und ohne Hölderlin unter dem Begriff Hellas verstehen, mit ziemlicher Kühnheit um. Und auch ihn reizt es wie den Iren vor allem, das Heldenpathos, mit dem wir die fernen Zeiten gerne erfüllen, mit kritischer Nadel anzustechen.

[...] Die szenische Führung dieses Kampfes ist, nebenbei bemerkt, kein Meisterstück des Regisseurs Kaiser, seine Technik ist hier geradezu oberlehrerhaft unbeholfen und naiv.

[...] In einer Reihe weiterer Bilder und Anekdoten wird uns das Leben und Treiben des gestachelten Philosophen vor Augen geführt, ohne dass man behaupten könnte, dass dem Scherz der Satire und der Ironie nun auch stets die tiefere Bedeutung zukomme. Operettenhaft drollig und auch billig gehts auf dem Fischmarkt zu, wo um den standhaften Weltweisen herum eine höchst naturalistische Wasserschlacht der Fischweiber tobt. Beim berühmten Gastmahl des Agathon spürt man vom Geiste der Platonschen Dialoge kaum einen Hauch, und auch wenn Kaiser seinen Sokrates vor das Hochgericht stellt und in die Gefängniszelle begleitet, verlässt er sich mehr auf unsere klassischen Erinnerungen, als dass es ihm gelänge, das berühmte Bild aus eigenem zu beleben und zu durchgeistigen. Er vergisst selbst seinen ursprünglichen Einfall, den Dorn im Fuss, und dramatisiert recht und schlecht seinen Platon zu Ende. All unsere hübschen Schlagwörter aus der expressionistischen Ästhetik versagen gegenüber diesen bald kecken und geschickten, bald altmodisch flachen und rührsamen neun Bilderchen, die denn auch offensichtlich zunächst mit ziemlicher Enttäuschung, und erst gegen den Schluss mit dem Beifall aufgenommen wurde, den man hierzulande dem Schauspieler nie versagt.

Soweit aber der Dichter daran teil hatte, verdankte er seinen Erfolg der in fast allen Szenen leise mitschwingenden Aktualität seines Stoffes. Es ist das Athen, das siebenundzwanzig Kriegsjahre hinter sich hat und von der Beherrscherin der Meere infolge von Kriegsverlusten, Hungersnot und Seuchen zur ärmlichen Provinzstadt herabzusinken droht und in den Sitten verwildert, durch leidenschaftliche Parteiungen innerlich zerrissen, keine Scheu mehr trägt, seine unglücklichen Feldherren und seinen weisesten Bürger vor das Gericht zu zerren. Kaiser hütet sich zwar im allgemeinen vor gar zu deutlichen Anspielungen auf unser eigenes Schicksal, Oligarchie und Demokratie spielen bei ihm keine Rolle, er verzichtet sogar darauf, seinem Sokrates aus dem bekannten Veto, das er als einziger gegen die Aburteilung des Feldherren einzulegen wagte, einen heute besonders wirksamen Nimbus zu schaffen. Und man dankt ihm das. Trotzdem bleibt es fraglich, ob das Stück, wenn erst wieder eine andere Luft in Deutschland weht, auch noch die geringe Wirkung tun wird, die es auf uns Heutige übt. Kaiser fehlt es vor allem an Mut zum eigenen Witz, an der innerlichen Überlegenheit des Satirikers, überhaupt am Humor. Manchmal, so besonders in der Preisgerichtsszene und

auf dem Kakteenfeld, weiss man nicht, ist das nun ernsthaft oder komisch gemeint. Treiben andere mit ersten [sic] Dingen Spott, so treibt Kaiser, möchte man sagen, mit komischen Dingen Ernst.

Auch Herr v. Scholz als der Spielleiter kam aus dieser Verlegenheit offensichtlich nicht heraus. Er überlieferte zwar den Sokrates seinem witzigsten Komiker, Herrn Marx, der aber fasste die Sache todernst auf, wie eigentlich nur ein Komiker ernst sein kann. Doch ist nicht zu leugnen, dass sein auch in der Maske vorzüglicher Philosoph in den Schlussbildern zu einer gewissen menschlichen Grösse emporwuchs; es gehörte für ihn gewiss nicht wenig Selbstbeherrschung dazu, des elegischen Tons den ganzen Abend hindurch nicht satt zu werden. Den Alkibiades, aus dessen dürftiger Charakteristik man auch nicht klug wird, gab Herr Junker in schneidigem Stil; ein für griechische Begriffe höchst eleganter, von der Volksgunst verhätschelter Offizier. [...] Dankbare Rollen gibt es in dem Stück überhaupt nicht.

Europa

5.11.1920, Uraufführung, Grosses Schauspielhaus, Berlin. Dir.: Karlheinz Martin; sets: Ludwig Kainer; Alexander Moissi (Zeus); Hermann Thimig (Hermes); Heinrich George (substitute for Werner Krauss) (König Agenor); Roma Bahn (Europa); music composed by Werner Robert Heymann.

258. F. E. [Fritz Engel], *Berliner Tageblatt*, 6.11.1920.

Am Schluss das Plebejerkonzert des Theaterskandals. Dadaistische 'Simultangeräusche', Klatschen, Trampeln, Zischen, Pfeifen, Tirilieren. Der Regisseur Karlheinz Martin verschafft sich mühsam Gehör. Er dankt 'für die freundliche Aufnahme'. Auch begrüsst er den Beifall als Zeichen menschlichen Anteils an dem Dichter. Diesen Anteil nehmen wir. Wir denken mit Schmerz an ein noch ungeklärtes Menschenschicksal, das einen in jedem Fall Hochbegabten ins Dunkle stürzt.

Auch Kaisers *Europa* zeigt sein grosses Können. Er parodiert die Griechensage, um sich parodierend auch gegen alles Pflaumenweiche zu wenden. In 'Spiel und Tanz', wie er sein Stück nennt, dichtet er zugunsten männlicher Kraft, beinahe politisch, beinahe militaristisch. Der leicht Gestimmte, leicht Umgestimmte hatte auch diesen Bolzen im Köcher.

Das Stück zeigt Spuren allzu leichter Geburt, es ist oft grob, oft banal. Diese Stellen gefielen am besten. Die Feinheiten verschwanden im Riesenraum und unter der Hand einer Regie, die ihrer nicht achtete und so recht auf grosses Schaustück ausging. Neben dem unechten Stier, in den Zeus sich verwandelt, gab es auch ein echtes, dickes, geputztes Brauerpferd, das freundlich mittrampelte. O hochseliger Zirkus!

Hauptdarsteller: Moissi als Zeus, leichtbeschwingt und liebenswürdig; Thimig als Hermes, der munterste Hofnarr, den je ein Gott gehabt; Heinrich George als König mit gutem Possenhumor; Roma Bahn als Europa, ein zierliches, blutvolles, gesundes Elfchen. [...]

259. Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 7.11.1920, GKC and in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818.

Im Jahre 1915, als er *Europa* schrieb oder so lange er daran schrieb, war Georg Kaiser in sehr heiterer Laune. Umwallt von den Fahnen der grossen deutschen Siege, überschäumt von dem Glauben, dass die Welt von dem Muskel

des Stärkeren regiert werden müsse, dichtet er ein Stück zur Verherrlichung männlicher Kraft. Es ist ein antipazifistisches Gebilde, daran kann niemand zweifeln; auf Nobels Friedenspreis, der ihn herausreissen könnte, wird Kaiser verzichten müssen. Zugleich regt ihn die neu aufgekommene Lust am Rhythmus der Bewegung nebst ihren süsslichen Übertreibungen an. So schreibt und bezeichnet er das Thema als 'Spiel und Tanz'. Er kann ja alles, er schreibt sozial, kommunistisch, optimistisch, pessimistisch, historisch, mystisch, aufklärerisch. Ihn drückt nicht mit Hebbelschwere eine Weltanschauung. Dieses ungeheuer rezeptive, anormal reizbare Gehirn modelt rasche Eindrücke ebenso rasch, fast automatisch, in irgendeine Abart der dramatischen Form. Alles wird ihm zum Stoff und springquellartig, aber kunstmässig umgrenzt, bläst er ihn wieder heraus. Kaum ein Ewigkeitsgenie, aber ein erstaunliches Zeitgenie.

Auch der 'Wurf' dieses Stückes ist gross, ist frei und leicht. Dafür fehlt die Sorgfalt, es wird nicht gehobelt, nicht geschliffen. Alltägliches wird nicht fortgeknetet. Der alte Mythos, die Menschwerdung der Gottheit, im innersten Kern tiefernst, wird, wie es schon grosse Vorbilder getan, mit Witz behandelt. Der Mensch ruft Gott auf die Erde nicht immer nur, um sich zu seinem Ebenbild zu gestalten. Er lockt ihn zur Entschuldigung seiner eigenen Unzulänglichkeit und Sündenfülle herunter. Auch hier steigt Zeus, der Kalif des Griechenhimmels, verkleidet und abenteuernd ins irdische Gefilde. Auch hier begleitet ihn wie bei Plautus, bei Molière, bei unserem nicht viel gespielten, dennoch leuchtenden Kleist und bei Offenbach sein kuppelnder Verkehrsminister Hermes auf den verbotenen Wegen.

Bei Kaiser kommen sie nicht ehebrechend zu Amphitryon, die Sache ist diesmal harmloser. [...]

Georg Kaiser steuert seinem eigenen Schlusse zu. Europa wird mit der Stierpost nicht bis nach Kreta bemüht, sie wird nicht die Mutter dreier berühmter Autoritäten. Sie kehrt zurück, nach einer einzigen Nacht, blühender und erfahrener. Damit wird die Überlieferung verlassen; sie ist es schon vorher, denn Europas Bruder Kadmos ist lange vor dem Raube von Hause fort und wird vom Vater in grotesk flennender Tragik wie ein Toter beklagt. Nun kommt er nicht selbst, aber seine Kinder sind da, die aus der Drachensaat Gezeugten, und es sind echte Männer. Sie sollen Germanen sein. 'Mächtige Gestalten, bärtig, gelber Haarschopf, Felle auf der Brust, rauhe Beine.' Noch einmal, wir schreiben 1915. An diesen Rauhbeinen soll die schlappgewordene Welt genesen. Europa stürzt dem Anführer, ihre Freundinnen, ihre Mägde stürzen seinen Kriegern in die Arme. Es ist ein jauchzendes Finden der Geschlechter, wie in der *Lysistrata* des Aristophanes. Man wird, um sich in Kraft fortzupflanzen, auf die Völkerwanderung gehen und ein neues Land suchen. Es soll 'Europa' heissen. Eben, kaum verhüllt, Deutschland; nun ganz Europa. Ein Gleichklang, der Schlusswirkung zuliebe.

Kaiser liebt sie sehr, die Schlusswirkungen. Er ist dann zu manchem Opfer bereit. Aber sein Werk im ganzen blüht trotz Unfertigkeit in vielen Reizen. Wenn wir auf die politische Deutung verzichten, ist es gesund, scheinbar gesündestem Verstand entsprossen. Ein Dionysosspiel als Satirspiel.

Kaisers netteste Einfälle, hübsche flirrende Sonnenlichter, gehen im Grossen Schauspielhause verloren. Dieses Ungetüm von Raum ist ein Riesengrab für alles, was nicht lärmt und grellt. Das Kompakte siegt, das Handgreifliche, das Vierschrötige. Man fühlt den Regisseur immer im Angstschweiss zwischen den Bedingungen des Raumes und seiner Lust am Verfeinern. Karlheinz Martin sänftigt oft das Grobe und dann gibt er es wiederum gröber. Man sieht schöne Gesamtbilder; sehr gut sind wieder die Silhouetten bewegter Gruppen, sehr gut die Verknüpfung der Akte durch Umzüge. Aber da das feine Wort verhallt, wird das laute gesteigert. Man dichtet dem Dichter sogar hinein. Im fünften Akt sagt der friedselige König: 'Wir haben ja die Waffen abgegeben!' Hochaktuell, nicht wahr? Schmunzeln, Lachen, Beifall. Ein Tingeltangeleffekt. Georg Kaiser hat den Satz nicht geschrieben.

Von dem trampelnden Gaul will ich nicht sprechen. Auch dieses Ross ist eine Regiepointe. Schon der kachierte Stier hat seine Bedenken. Es bleibt eine gewagte Sache, zwischen Kinderei und Roheit, wenn wir nicht in Märchen- und Symbolstimmung sind, wie in Maeterlincks *Blauem Vogel*. Diese Bestie ist aber nun einmal nötig. Sie brüllte gestern übrigens sehr unstierisch.

Am Schluss verkennt der Regisseur den Sinn des Stückes. Er streicht aus dem Text markante Sätze, der raschen Abwicklung, dem Raume zuliebe. Wo aber steht, dass die Männer, die Germanen, die Frauenbesieger 'komisch' sein sollen? Wenn Kaisers Lied zum Ruhme der Männlichkeit nicht umsonst gesungen sein soll, müssen wir Kraftgestalten sehen, Recken, Naturmenschen. Übertriebene Kraftmeierei darf in Spuren angedeutet werden. Hier aber kam hinter einem Anführer, der nicht zu wenig wüst war, ein Haufe spilleriger Karikaturen, über die man lachen sollte. Damit wurde die Satire durch die Satire getötet.

260. Hermann Kasack, *Die neue Schaubühne*, 2 (1920), 331–32.

War hier der 'alte' Reinhardt nicht sonderlich bemerkenswert tätig, trat uns im Grossen Schauspielhaus der 'neue', in Gestalt von Karlheinz Martin, mit Georg Kaisers Tanz-Spiel *Europa* entgegen. Von vornherein muss gesagt werden: es bedeutet eine ausserordentliche Verkennung von Georg Kaisers Stück, wenn man es in den Rahmen des Grossen Schauspielhauses stellen zu müssen glaubte. Dieses Stück einmal ganz in der Absicht, wie es der Dichter schuf, auf einer intimen Bühne gespielt zu sehen, ein Duft von Tanz,

Sprache, Musik –: welcher Traum ward so zerschlagen! Der Geist dieses Stückes wurzelt in dem Einen: Bewegung. Aus der unendlichen Bewegung, die Seele zu Körper und Körper zu Seele werden lässt, entsteht hier das Wort. Das Wort wird sinnvoll, die Dichtung raumhaft: durch die Bewegung.

Was geschah im Grossen Schauspielhaus?

Man opferte der Dimension des Spiel-Platzes das Idyllische, man opferte die Feinheiten, das Schwebende, die Nüancen dem Massenbetriebe, der vergröbernden Massenwirkung. Man fälschte die Dichtung in eine Burleske. Man agierte eine Offenbachiade mit untauglichen Mitteln. Denn die derben Witze und Späße, die man als Ersatz für die lebhafte Streichung Georg Kaiserscher Stellen einzufügen sich für berechtigt hielt, töteten auch den letzten Funken der feinen Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt. Es schien, als wolle man die Worte Rudolf Borchardts, die er in einem Aufsatz über das Grosse Schauspielhaus schrieb, erhärten lassen: 'Nur wenn das Belustigungsbedürfnis des Publikums als das denkbar niederste und trivialste vorausgesetzt wird, kann die Direktion eine Aufführung wagen, bei der sie noch zu gewinnen hoffen darf.' In diesem Sinne darf man die Aufführung der *Europa* als konsequent durchgeführt bezeichnen. Die Farben des Horizontes, schreiend, ob rosa oder lila, die elektrischen Birnen, von der Cirkuskuppel herunterfallend als Sternschnuppen (an Fäden aber, die im Scheinwerferlichte dann wieder sorgsam heraufgezogen werden –) die travestierten Krieger im letzten Bilde (das obligate Cirkuspferd, das man dem Anführer zudiktiert hatte, liess man wenigstens in den Wiederholungen im Stall), die 'kleine mondbestrahlte', quer über die Bühne gezogene Wolke nicht zu vergessen: all dieses, z. B., waren nur Konsequenzen, die sich aus der erwählten Absicht, *Europa* im Grossen Schauspielhause in der oben skizzierten Art zu spielen, ergaben. – So kann ich auch über die Regie Karlheinz Martins im Einzelnen nichts sagen, weil mir die grundlegenden Intentionen dafür irrtümlich erscheinen. Ein zwar nicht ungewöhnlicher, aber in seiner Ausführung glücklicher Gedanke war es, die einzelnen Akte durch ein Pantomimenspiel zu verbinden: Und was soll man über die Darstellung der Schauspieler sagen? [...] Am besten noch trafen Krauss und Thimig den vom Regisseur geforderten Stil. Und Moissis Tanzgewänder waren wirklich schön. Aber, nicht wahr, man besetzte mit Namen, statt Tänzer spielen zu lassen. Oh: und man dachte heimlich an das frühere russische Ballet ... aber hier hatte ja Fräulein Ellen Petz die Tänze einstudiert, und so das Tanz-Spiel *Europa* desillusioniert. Und die Musik Werner Robert Heymanns fügte sich dem allen ein.

Immerhin soll, um dieses zu betonen, darauf hingewiesen werden, dass die Direktion des Grossen Schauspielhauses ihre Bühne nicht als moralische Anstalt auffasste, in einem Moment, wo es die bürgerliche Presse für nötig hielt, über Georg Kaiser ein Geschrei zu erheben, weil er – aus bisher niemandem bekannten Motiven – die Grenzen bürgerlicher Konvention und Moral verlassen hat, dass sie das allein

Selbstverständliche tat: An der künstlerischen Sendung Georg Kaisers unbeirrt festzuhalten, und diese wenn auch hier mit verfehlt erscheinenden Mitteln durchzusetzen.

261. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 23 (1920–21), 348.

Diese *Europa* von Georg Kaiser ist der zweite Akt seiner *Sorina*: wieder hat sich Georg Kaiser in der Travestie versucht, und das Ergebnis blieb das gleiche. Auch die eine Eigenschaft, die er besass und an der kein Zweifel rühren konnte, Bühnentechnik, hat ihn hier verlassen. Und um seine und in seiner *Europa* ist die Leere.

Immerhin mag der dramatische Einfall als solcher bestehen: Fräulein Europa ist Königskind in einem Lande, das in langem Frieden in Verzärtelung verfiel; um so reger der derb sinnliche Appetit in ihr und ihren Mädchen; der Zeus, der tänzelnd und tanzend um sie wirbt, wird fortgeschickt; der Zeus, der ihr als Stier kommt, trägt die Braut heim. Aber in diesem Einfall ist auch das ganze Stück; keine lebendige Charakteristik, kein aufblühender Witz verhilft dem Skelett zu Fleisch und Blut. Ein wenig Wind nur, und in die dürren Knochen kommt Bewegung: nun heisst es Tanz und Spiel.

Ja, das war anders, als Offenbach die Ironischen seiner Zeit sich zu Textdichtern aufrief. Dies zweite französische Kaiserreich war aber auch – und das scheint Kaiser vergessen zu haben – eine andere Zeit. Es ist schlecht spotten mit dem Halseisen vor der Kehle.

262. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 21 (1920), 299.

Im Grossen Schauspielhause hat der Regisseur Martin der *Europa* Georg Kaisers, einem seiner liebenswerten Stücke, das kräftiges, urwüchsiges Leben gegen Tanz-Grazie und frisierte Dekadenz ausspielt, insofern unrecht getan, als er dieses Spiel mit Musik und Tanz auf einen nahezu Offenbachischen Parodie-Ton stellte, ohne spürbare Rücksicht auf den Wortlaut des Buches, ohne Rücksicht auf die ganz unparodistische, weiche und feine Musik. Mit einer Ansprache glaubte er sich übrigens auf die Seite derer stellen zu müssen, die den offenbaren Diebstahl Georg Kaisers sehr behende entschuldigen wollen. Die Aufführung passte in das grosse Haus und war trotz allem vielfach sehr reizvoll.

263. Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 6.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, pp. 819–20.

Wenn das Licht vor dem Schauspiel des Dramatikers Kaiser aufflammt, um dieselbe Stunde wird dem Untersuchungsgefangenen Kaiser, knips, von aussen her das Licht abgedreht. Es ist der trübseligste Moment des Gefängnistages, und niemals schnürt sich die Fessel dem Angeketteten schärfer in die Haut.

Man kommt nicht darüber hinweg, dass der Dichter der *Bürger von Calais* in die Tiefe gestürzt ist. Doch über den ungeklärten Fall darf nur mitreden, wer mit der Person oder mit der Sache vertraut ist. Wir andern tun gut, zu schweigen und lieber die Justiz zu drängen, dass sie die Klärung beschleunige.

Schweigen ist eine schwere Kunst. Auch der Regisseur Karlheinz Martin muss sie noch lernen. Gestern hielt er mitten im Premierentumult eine Ansprache. Sehr hübsch von ihm, dass er sich öffentlich zu seinem Dichter bekennt. Aber durfte er auch den Beifall der 'Wohlgesinnten' als Demonstration deuten? Dann hätten ja die Pfeifer gegen den Untersuchungsgefangenen Kaiser gewütet?

Dieses oder jener gewiss. Aber ich will dem Redner Karlheinz Martin verraten, wer in Wahrheit den Zorn der Opposition gereizt hat. Es war der Regisseur Karlheinz Martin.

Kaisers *Europa* und Martins *Europa* trennt nämlich voneinander eine Kluft, so breit wie die Szene des Grossen Schauspielhauses.

Aus Kaisers Buch steigt ein Tanzspiel heraus, frei und unbeschwert, mit einer Hand, so leicht und locker geformt, wie sie in Deutschland zu den Raritäten gehört. Damals reizte den Anfänger der Übermut, klassische Paare mit jungen Augen dreist und frisch zu betrachten. Tristan und Isolde in seinem *König Hahnrei*, Judith und Holofernes in der *Jüdischen Witwe*, endlich Zeus und Europa.

Über die blosse Travestie des Mythus schwebt das Tanzspiel flott hinweg. Denn Prinzessin Europa lebt in einem Lande, das alle Waffen abgelegt hat, an einem Hofe voll Abklärung, voll gedämpfter Kraft, voll verflüchtigter Schwere. Höchster Ehrgeiz der Männer, den Blumen pflückenden Mädchen zu gleichen, höchster Ruhm: der Vorrang im Tanzen. Zeus passt sich an und übertrumpft alle schwebenden Tänzer an Leichtigkeit, um Europa als Kampfpreis zu gewinnen. Zum Lohn lacht die Prinzessin ihn aus. Wenn er aus Rache die Spötterin überfällt, zum tollen Stier verwandelt, so findet zu seinem Staunen Europa an der Brutalität erheblich mehr Gefallen als an der Grazie. Am Lendemain brechen Krieger ins Land ein, so rauh, so zottig wie der Stier, und dieser Drachensaat ihres Bruders Kadmos wirft sich Europa in die Arme. 'Echtes Leben ist starkes Leben, und das stärkste ist das beste', so formuliert Europas Vater Serenissimus aus Hellas die vom Regisseur getilgte Moral des Stückes.

Dieses Tanzspiel hat eine Tendenz wie kein anderes Ballett der Welt: nämlich gegen das Tanzen. Es mag geschrieben sein, als der Tangogeist dem Geist des Schützengrabens unterlag, von einem Betrachter, der über die

sanfte Verblödung der europäischen Jugend im Kultus der Beine lachte.

Auch über jenes Gesindel lacht das Spiel, das seinen falschen Anspruch auf den Künstlerrang legitimieren will, indem es mit dem Femininen seines Wesens prahlt. Militarismus? Ach nein, so schwer drückt Kaisers Hand die Tasten nicht, auch wenn er den Männern und Kriegern den Einzugsmarsch spielt.

Dies ist Georg Kaisers Spiel, durchaus nicht herzenswärmer als seine anderen Schöpfungen, aber an Grazie und Freiheit verlockend genug, um eine Aufführung zu wagen. Kein Stück passt besser zum Kammerspiel, als die zarte Schnurre von der Prinzessin Europa.

Martin, der Regisseur, zerrt es gleichwohl ins Riesenhaus, in die Arena. Hier kann nur mit dem Zaunpfahl argumentiert werden, und so heisst es, auf das Lebenselement des Spiels, auf alle Künste leiser Ironie zu verzichten. Zum Ersatz wird der Geist der Parodie heraufbeschworen und das Schwebespiel stürzt ab, hinunter zur Biermimik.

Im Text des Buches gibt es Stellen genug, in denen die Travestie einschlüpfen darf. Aber wie bleiern, wie abgeschmackt wird alles, wenn diese Intermezzi den Ton des Ganzen bestimmen! Die Männer an König Agenors Hof haben als feminine Schwätzer vorüberzuhuschen. Im Grossen Schauspielhause aber heischt der genius loci: Verzerrung ins Plumpe. So werden aus den Ästheten Eunuchen, geputzte Hämlinge, schaudervoll zu ertragen, von einer verblendeten Regie jedoch überall in den Vordergrund gedrängt. So werden aus den Männern und Kriegern des Schlussaktes rohe Bestien, so wird Kaisers Text mit einer Dreistigkeit vergröbert, die immerhin nicht üblich war, bevor die Reinhardt-Bühnen zu Hollaender-Bühnen wurden.

Ceterum censeo: das Grosse Schauspielhaus ist schleunigst zur Hebung der Wohnungsnot zu verwenden. Denn es hat wieder einmal, und diesmal einen Künstler wie Karlheinz Martin, verführt, ein Flötenspiel durchs Megaphon zu tuten.

Ein Dichter muss es büssen, und so kann auch die Virtuosität nicht versöhnen, mit der Martin nun, wirksamer als im *Weissen Heiland*, den Raum beherrscht. Ludwig Kainers Schauplatz mit seinem geschnörkelten Meer und seinen grünen Riesenranken, passt freilich besser zu Kaisers als zu Martins *Europa*. Aber am reinsten wirkt die Landschaft, wenn zu Werner Robert Heymanns Musik stumme Prozessionen vor dem dunklen Abendhimmel einherziehen.

Den Solisten fährt stets der forcierte Geist der Parodie in den Nacken. Auch Alexander Moissi, so viel Hurtigkeit und Rhythmus er für den schwebenden Zeus mitbringt. Für den Humor brauchte er nicht zu sorgen, denn neben ihm flötet und stolpert ein unwiderstehlicher Hermes, so jungenhaft in seiner Laune, so ungezwungen im Humor, wie das ganze Spiel sein müsste und wie es doch nur Hermann Thimig ist. Werner Krauss muss irgendwo in der Welt filmen und so ist denn Kaisers Serenissimus gut genug für seinen Ersatzmann George mit humorloser Drastik. Prinzessin Europa

ist Prinzessin Backfisch, wenn die zarte Roma Bahn sie spielt, schnuppernd vor Lebensneugier und recht in der Illusion, fürs Kammerspiel geboren und deshalb ein Opfer mehr im Molochrachen der Arena.

Im Schlussakt erschien ein lange erwarteter Darsteller. Denn der Anführer der Krieger sass auf einem Zirkusgaul. Im vollen Ernst: ein Fortschritt! Denn die Arena kann erst wieder redlich werden, wenn sie entschlossen von Kaisers Text zu Martins Pantomimen, von der Künstlerfalle zum Tummelplatz edler Tiere heimfindet.

Willkommen, lieber Schimmel!

264. M. M., *Vossische Zeitung*, 6.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 820.

Werner Robert Heymann hat Georg Kaisers *Europa* mit einer ziemlich umfangreichen Musik versorgt. Es fällt zuerst angenehm auf, dass durch bauliche Veränderungen die Musik aus dem Nebenraum, in dem das Orchester aufgestellt ist, stärker und deutlicher in den Hauptraum dringt. Immerhin fehlt dem Klange auch jetzt noch die schwingende Atmosphäre sozusagen. Heymann hat sich in seiner Musik dem Charakter des Spiels geschickt angepasst: Operettenmusik ist es, die er bietet, ein wenig gehoben und ein wenig modern aufgeführt. Eine süsse und sinnliche Melodie der Violinen, in ihrer Wirkung durch eine interessante Gegenmelodie bereichert, fällt mir auf. Ein rhythmisch pikanter Rüpeltanz, ein hübsches Stück im Tempo des Menuetts. Jedenfalls ist Heymann ein Musiker der Operette, der praktische Einfälle hat und der um ihre gefällige instrumentale Einkleidung nicht verlegen ist.

265. Karl Strecker, *Tägliche Rundschau*, 7.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 819.

In den *Blättern des Deutschen Theaters* äussert sich Georg Kaiser selber über sein Stück. [...] Wenn Kaiser in dieser Selbstbespiegelung behauptet: 'Die Tragödie bestimmt Aufstieg des Menschen im [sic] Bezirke des Vollkommenen [sic] – das Lustspiel belächelt sein Verharren auf bequemer Ebene' – so zeigt das, wie wenig er über diese beiden Begriffe nachgedacht hat. Man könnte den ersten Satz einfach umkehren und sagen: 'Die Tragödie bestimmt Absturz des Menschen im Bezirk des Unvollkommenen' und leicht wäre nachzuweisen, dass auch das Lustspiel von Kaiser durchaus falsch charakterisiert wird.

Dies Missverstehen erklärt viel im Schaffen des Dichters. Tragisches, Komisches, Halbtragisches, Halbkomisches, wechseln kunterbunt, von Grotesken umrankt, von dichterischen Lichtblitzen durchzuckt. Auch seine *Europa*

hat keinen einheitlichen Stil, ist ein Zwitterwesen mit Fischschwanz und Kletterhänden. Was geschieht? [...] Zeus [...] wirbt um Europa, aber auch ihm misslingt die Tanzprobe. Zornig und in seinem Götterbewusstsein verletzt, verwandelt er sich in einen Stier und trägt so die Europa ins Meer, schwimmt mit ihr davon. Wohin weiss man nicht. Denn jäh bricht der Dichter den Verlauf der griechischen Sage ab und flickt ein Schwänzchen aus einem oder vielmehr aus zwei anderen Mythen daran; von der Saat der Drachenzähne, aus der kriegerische Mannen erstehen, und von dem Weiberraub des Romulus für seinen Männerstaat. Ob Georg Kaiser, der dies Stück während des Krieges schrieb, damit eine politische Tendenz verfolgte, lässt sich wohl vermuten, aber nicht behaupten, denn der Ausklang ist unklar und widerspruchsvoll.

Wie das ganze Werk. Ein Dichter hat es geschrieben, soviel ist gewiss, aber durch ein stilloses Schwanken im Ton, durch Verknüpfung verschiedenartiger Motive, durch jähes Hinabgleiten aus leichtbeschwingter Poesie in derben Possenton hat er ein in der Anlage gefälliges Werk verdorben. Zumal für die Aufführung. Wie ist, um nur einen Hauptpunkt herauszugreifen, das 'Auftreten' des Stiers möglich? Kaiser gibt folgende Regieanweisung: 'Der Stier – ein gewaltiges scheckiges Ungetüm, bricht hinter der Weide hervor. Mit wenigen, hohen Sätzen erreicht er den Kreis der Mädchen und steht nun mit gesenkten Hörnern und rollenden Augen, grosse Schaumflocken vom Maule schleudernd – aufbrüllend – die bebenden Flanken mit dem schweren Schweif peitschend.' Zum Glück erfüllt Zeus wenigstens folgende Ankündigung, die er vorher gibt, nicht: '... und verliere einen gewaltigen (gegen das ausverkaufte Haus gewendet) – mit Erlaubnis zu sagen –: Fladen.'

Man erkennt aus diesen Proben schon die schlechte Legierung des Ganzen. Was sollte der Spielleiter mit solchem Zwitterding anfangen? Gab er es im Stil hoher Poesie, so hätte unfreiwillige Komik schon bei Zeus in der Tanzstunde das Stück vernichtet, geschweige denn beim Auftreten des Stiers. Herr Martin stimmte das Ganze auf einen ulkigen Offenbachstil. Sehr zum Schaden der dichterischen Bestandteile, welche (wie man nachher beim Lesen des Buchs ganz erkennt) überwiegen. Durchaus ungehörig waren die eingestreuten Witze, wie das dem König Agenor zugefügte Wort: 'Wir haben ja die Waffen abgegeben.' Das, worauf der Dichter nach seinem Untertitel besonderen Wert legte, 'Spiel und Tanz' kam dafür in sehr schönen Bildern und Reigen zur wirksamsten Geltung. Die von Ludwig Kainer entworfene Ausstattung war berückend. Wenn die Darsteller im Stil schwankten, so lag das in der Hauptsache an der Dichtung. Hermann Thimig konnte den Hermes nur leicht und humoristisch nehmen, keine Stelle im Buch rechtfertigt eine andere Auffassung. Moissi hatte einen parodistischen Zeus mit ernsten Einlagen zu spielen. Er entledigte sich der sehr schwierigen Aufgabe mit künstlerischem Takt. Die Besetzung der Titelrolle war ganz unzulänglich. Es ist keine genügende

Qualifikation für eine künstlerische Aufgabe: die Gattin des Spielleiters zu sein.

Aus Gegensätzen gemischt, widerspruchsvoll wie Stück und Aufführung war auch die Aufnahme. Hoffentlich hat die Verfehlung des Dichters, die dieser Tage durch die Zeitungen ging, weder beim Für noch beim Wider mitgesprochen. Aus moralinsaurem Pharisäerhochmut einen Dichter abzulehnen, wäre ebenso kleinlich, wie es verstiegen ist, ihn wegen einer solchen Verfehlung zu beweihräuchern. Das haben wir leider erlebt. In einer so verworrenen Zeit wie der unseren muss es denn doch offen ausgesprochen werden, dass die Dichtkunst keinen Freibrief für Konflikte mit dem Strafgesetzbuch bedeutet. Im Gegenteil: es würde unser Gefühl, unseren Glauben an sittliche Werte zerstören, wenn ein Schiller eine Villa ausräumte, oder der Dichter der *Iphigenie* einen Silberschrank aufbräche. Man kann Kaiser trotzdem bedauern und wünschen, dass – wenn er sein sittliches Gleichgewicht wiedergefunden hat – ihn die schweren Erschütterungen dieser Tage als Dichter läutern und fördern mögen.

266. Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 7.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, pp. 818–19.

Vor allen Erörterungen über Wert oder Unwert des Werkes eine Vorbemerkung: es wäre geschmack- wie taktvoller gewesen, von einer Aufführung nicht nur dieses Dramas in diesem Augenblick abzusehen. Taktvoller sowohl gegen den Dichter wie gegen den Zuschauer. Der Name Georg Kaiser ist heute in aller Munde, aus einem Anlass, der nichts mit seinen künstlerischen Qualitäten zu tun hat. Eine umstrittene Aufführung in diesem Augenblick (mit der man rechnen musste) bringt viele automatisch zu einer, wenn auch ungewollten Verschleppung der bürgerlichen Gesichtspunkte in die künstlerische Wertung und umgekehrt auch der künstlerischen Ablehnung in die Beurteilung seines bürgerlichen Verhaltens – was man beides im Interesse des Verfassers vermeiden sollte. Zugleich fühlt man selbst sich, offen gestanden, als Zuschauer eines Kaiserschen Dramas heute in einer etwas peinlichen Situation. Wir haben weniger als je Lust und Neigung, Mensch und Werk voneinander zu trennen; literarische Akrobaten auf dem hohen Ross der reinen Ästhetik sind nicht einmal mehr erheiternd für uns. Auf der andern Seite ist man durchaus abgeneigt, über einen Menschen, der in einer bösen Situation steckt, noch Hartes zu sagen; kurz, man kommt über Zwiespalt und Erdenrest nicht hinweg, wird nicht eigentlich frei. Wofür hier nicht der Autor, sondern die Leitung des Theaters veranwortlich [sic] ist.

Dieses vorausgeschickt: es kam, wie mans erwartet hatte – die Sache endete mit einem ausgewachsenen Theaterskandal. Von Anfang an war eine leiste [sic] Proteststimmung fühlbar:

sie nahm von Akt zu Akt zu und machte sich schliesslich in einem wüsten Konzert auf Hausschlüsseln und Trillerpfeifen Luft. Man schrie, diskutierte, brüllte Beifall; einer rief: 'Wir plädieren auf Freispruch für Georg Kaiser!' – ein anderer: 'Wir protestieren gegen das dekadente Gewäsch!'; kurz, es ging so lebendig zu, wie man es in dieser Spielzeit trotz Courteline und Pallenberg noch nicht erlebt hat. Eine Ansprache des verantwortlichen Regisseurs Karlheinz Martin, die im Toben unverständlich blieb, wirkte statt beruhigend, energieverstärkend auf beide Teile, so dass der Abend durch das Nachspiel eine Verlängerung von der Dauer mindestens eines Kaiserschen Aktes erhielt.

Die Zwischenrufer aber hatten beide unrecht. Zunächst der mit dem Freispruch: dieses Drama, das ein Untertitel als Tanz und Spiel in fünf Aufzügen bezeichnet, ist wirklich kein besonders wirksames Argument für Kaisers dichterische Bedeutung. Im Gegenteil. Die Absicht des Verfassers war, aus der alten Sage vom Raub der Europa ein leicht beschwingtes, gewichtloses Spiel ohne Schwere zu formen, ein leichtes Gelächter über Götter und Könige – sozusagen dramatisierte Nietzsche-Stimmung. Ein Ziel somit, aufs innigste zu wünschen. Aber die erste Voraussetzung dafür ist Geist und noch einmal Geist – und da fehlt es. Die Überlegenheit, die Kaiser geben möchte, lässt sich nicht erzwingen, – und von Natur aus fehlt sie ihm wie seinem Gefährten Sternheim. Er besitzt wohl die nötige Kälte und Schärfe, zuweilen auch Formulierungsfähigkeit: sein innerer Standpunkt ist zu tief, als dass er weiter blicken könnte und die helle Luft der Berge geben. Er bleibt gebunden – und das Werk ebenfalls. So ist das Endergebnis Literatenarbeit, eine Offenbachiade ohne Laune, ein barocker Ballettvorwand, der mühsam durch Musik gestützt werden muss – ein gewaltsamer Scherz, der zuletzt noch einen Zusatz von Bedeutung bekommen soll.

Aber auch der Zwischenrufer mit der Dekadenz hat unrecht – eben um dieser tieferen Bedeutung willen. Denn Kaiser giesst ja die volle Schale seines Spottes über den alten friedlichen König Agenor und sein Land aus, in dem man so kultiviert ist, dass auch die Männer nur noch tanzen und ästhetisch flöten, während sie die Waffen längst abgegeben haben und nicht mehr tragen können. Er lässt Agenors Tochter Europa sich so sehr in diesem Kulturstaat langweilen, dass sie sogar dem Göttervater Zeus einen Korb gibt, als er sie auf Hermes' Rat nach der Landessitte durch einen besonders schönen Tanz gewinnen will. Sie kann diese ganze Ästhetik schon nicht mehr sehen und ist überhaupt sehr couragiert: denn als Zeus nun, wütend über seinen Misserfolg, als Stier erscheint und sie erschrecken will, da laufen ihre Mädchen schreiend davon, sie selbst aber bleibt ruhig stehen, benimmt sich, als wäre sie von Max Dreyer oder mindestens von Hermann Sudermann, kraut ihm mit Wohlgefallen den Kopf und setzt sich schliesslich auf seinen Rücken, so dass es zu der berühmten Entführung ohne sein Zutun kommt und er nur noch loszutraben braucht. Im letzten Akt ist sie dann ohne weitere Motivierung wieder da und nimmt sich zum Ersatz den

Anführer der Gesandtschaft ihres Bruders Kadmos, die dieser als rauhe Krieger aus Drachenzähnen gezüchtet hat. Sie ist also keineswegs für Tanzkultur und sanftes Säuseln, sondern für Kraft, Stallgeruch und wirkliche Männer; den Vorwurf der Dekadenz kann man also nicht erheben. Das ist aber auch das einzige, was man auf der positiven Seite buchen kann – und das ist sehr wenig. Es reicht wirklich nicht hin, für die Leere und Langeweile dieser mit gequälter Lustigkeit, billigsten Berliner Wendungen (falls die nicht Regiezutat sind), mit unmotivierten Hüpfereien und zwecklosem Hin und Her mühsam gefüllten fünf Akte zu entschädien [sic]. Strapaze bleibt Strapaze, selbst bei Bekenntnis zur Weltanschauung mit Männlichkeit, Waffen und Stallgeruch.

Für die Aufführung zeichnete, wie gesagt, Herr Karlheinz Martin verantwortlich. Er hatte sie schon mit dem von Ludwig Kainer entworfenen Bühnenbild auf ein travestiertes Barock gestimmt. Die Arena, deren Boden leicht nach der Treppe zu anstieg, war in eine Blumenwiese verwandelt, die an dem Arenaausgang an ein barockbewegtes Wellenmeer stiess. Ein paar flache Stufengefüge führten zum Hintergrund, den rechts und links zwei riesige grüne Ornamentbüsche flankierten, zwischen sich eine geschickt um ein paar Grad schräg gedrehte Halle von vier Säulen, die halb Zelt, halb königliche Liegehalle schien. Diese Szene blieb durch alle fünf Akte, wandelte sich nur durch Licht und Farbe vom nächtlichen Sternenhimmel, inklusive Kuppel, aus der sogar veritable Sternschnuppen fielen, bis zum lichten Tag mit Morgen- und Abendrot.

Das Menschenaufgebot war geringer als sonst, auch die Tänze wurden von verhältnismässig wenig Mädchen und Jünglingen mit für den Kulturstaat Agenors noch sehr erfreulich ländlicher Primitivität heruntergehüpft: höchstens die mangelhafte Bekleidung der unteren Extremitäten, vor allem bei den Damen, liess schon auf höhere Kultur schliessen. – Zeus war Herr Moissi. Er war wie immer, nur dass er diesmal sogar als Tänzer kam. Der Zuschauer war durchaus geneigt, Europens Kühle gegenüber dieser Leistung zu begreifen, selbst wenn er schon das ziemlich parodistische Moment in die Rechnung setzte. Herr Thimig als Hermes griff resolut auf den ursprünglichen genius loci zurück und kam mit derben Clownspässen, fiel andauernd auf die Nase und erweckte damit primitiv dankbare Heiterkeit. Ganz lustig war namentlich anfangs der Agenor des Herrn George, der die Rolle erst in letzter Stunde übernommen hatte. Die zarte, kleine Frau Roma Bahn, die Gattin des Regisseurs, in diesen Riesenraum zu stellen, wäre, wenn die Verantwortung dafür Herrn Martin trifft, eigentlich ein Scheidungsgrund.

267. Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 6.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818.

Fürwahr ein reichlich lärmender, für ein Spiel mit Tanz merkwürdig aufgeregter Abend. Das dramatische Ballett *Europa* ist ein Spiel der Gegensätze, ein nicht minder zartes als auch barockes Durcheinander geschnörkelder [sic] Kontraste, in dem ein Wolkenhauch von Prinzesslein sich der Gewalt des Stieres Zeus ausliefert, in dem ein pazifistischer König den Militarismus umwinselt, in dem deklamatorischer Ernst nach der Operette blinzelt, in dem die Tanzoperette der poetischen Phrase zustrebt. So widerspruchsvoll wie der Charakter des Werkes und mehr noch seine Inszenierung, waren auch die äusseren Wirkungen der Vorstellung. Freund und Feind Kaisers vermischten sich, der Mund, der Bravo! rufen wollte, begann zu zischen, Hände, die nach dem Hausschlüssel greifen wollten, applaudierten, rasender Widerspruch und wütender Beifall fuhren sich durch die Haare, Heiterkeit hatte gespenstisch hohle Augen, als ob sie Langeweile wäre. Und diese Disharmonien ballten sich besonders heftig zum Schluss ineinander. Aus einer chaotisch aufgeregten Wolke offenbarer Opposition schrie eine Kehle hervor: 'Wir sind für Freispruch Georg Kaisers!' Anderswo ballte die Sympathie für den Dichter die Fäuste und schrie wüst herein, als der Spielleiter des Abends, Karlheinz Martin, mit abwehrender Geste ein paar bekennerische Worte zugunsten Kaisers und seines Schicksals sprach. Ein reichlich aufgeregter Abend.

Verworrenheit beiseite, was war nun, liebe Leute, eigentlich los? War diese turbulente Aufnahme, hemmungslos nach entgegengesetzten Richtungen, ein Erfolg? War dieser komplizierte Erfolg ein Durchfall? War das Publikum dieser Vorstellung wie sonst ein Publikum? Wollte es bloss ein bisher unbekanntes Werk sehen oder Parteipolitik treiben, entweder für ihn bedingungslos demonstrieren oder in der Arbeit des Dichters nach Aufschlüssen über seinen Charakter herumspionieren? Und war nicht auch, wir zweifeln nicht daran, ein stattliches Häuflein Vorurteilsloser da? Ein Rudel von Fragen, die lieber rhetorisch bleiben mögen als beantwortet zu werden.

Vielleicht wird auch vom Kritiker verlangt, dass er zur causa Kaiser Stellung nehme. Ich erkläre ohne Hinterhalt, dass mich die angeblichen oder wirklichen Delikte des Dichters bei der Beurteilung seines Werkes nicht das Geringste angehen. Sollte ich jedoch jenseits der gestrigen Aufführung meine Ansicht äussern müssen, so würde ich sie etwa so formulieren: Ich habe schon lange den Verdacht, dass Phantasiemenschen und Erfolgsnaturen vor dem Durchschnitt der Menschheit mancherlei voraus haben wollen. Wie sie in dürftigen Jahren Luftschlösser bauten, so geraten sie, wenn sie der Ruhm emporträgt, leicht in die Wollust des Besitzes. Sie verlangen von der Welt ein besonders freundliches Lächeln, auf dem gedeckten Tisch wünschen sie einen besonderen Wein und besonders grosse Austern zu sehen. Sie sind fast alle ein bisschen verdreht, und ich kann nicht leugnen, dass ich ihnen die grösseren Austern und besseren Wein von Herzen wünsche. Georg Kaiser schien nur eine besonders heikle Wahnvorstellung zu haben. Er bildete sich

das Recht auf ein nur für ihn bestehendes, ihn bevorzugendes Strafgesetz ein. Er glaubte zu dürfen, wo es anderen an den Kragen geht. Ich entschuldige ihn nicht... Ich gebe nur die Richtung an, wo Milderungsgründe zu suchen sind. Ich bin nicht für weitläufig psychologischen Feuilletonstuss in dieser Frage wie ich auch über jenen mit einem Monokel ausgestatteten, auswärtige Ämter umkreisenden Radikalinsky lache, der aus Zeit und Schicksal einen Anspruch der Begabung auf Hochstapelei ableiten wollte. Pah! – Eins hat mit dem anderen ebensowenig zu tun, wie ich auch gelegentliches Strebertum nicht mit ihrem wirklichen Talente in Zusammenhang bringe – Meister Rudolf Leonhardt.

Nun zu der Dichtung selber, die hin- und hergezerrt zwischen demonstrativem Beifall und übertriebener Verachtung es schwer hatte, ihren geistig schlanken, wirblig artistischen Körper zur Geltung zu bringen. Die Idee dieses zwischen Ernst und Scherz schwankenden Szenengefüges ist polar. Äusserste Zartheit schwebt zur Wucht des Stieres, Pazifismus beugt sich dem rauhen Zugriff des Kriegers. Tanzekstase nähert den Menschen der Göttlichkeit, während der göttliche Zeus dem Menschen erst durch sinnliche Gier zu ähneln beginnt. In einem dem Programmheft eingedruckten Nachwort drückt Georg Kaiser das alles aus und wir hören die Behauptung von der 'Erneuerung des Menschen', die durch den Tanzspielstoff der *Europa* symbolisiert sein soll. Mag sein. Des Pudels Kern dürfte jedoch ein Vakuum sein, um welches alle literarischen und symbolischen Möglichkeiten herumkreisen.

Die Aufführung schien recht interessant werden zu wollen. Mit Hilfe des Malers Kainer hatte Karlheinz Martin der Handlung eine entzückende Szenerie von blumiger Wiese, die in einen tückischen See mündet, vorbereitet. Man dachte heimlich: endlich, endlich ist das Grosse Schauspielhaus für die Zwecke des Theaters vollständig erobert. Das war es auch wohl, aber nur für das erste Bild, das Zeus und Hermes auf einer stilisierten, vom Zuschauer nicht kontrollierbaren Weide Unterschlupf gewährt. Die Idee des durch eine konzentrische Dekoration bewältigten Raumes zerbrach aber schon in nachfolgenden Bildern, die vom Zuschauer verlangten, dass man die Wiese nunmehr ignorieren und sich aus irreführenden Hintergrundsäulen einen Hofraum vorstellen sollte, die die Hauptszenen der *Europa* nach hinten und noch dazu seitlich wegrückten, Bilder, die Tänze über hemmende Stufen aufführen liessen usw. usw. Es ist ein Kreuz mit der dreiteiligen Arena! Ihre höchsten Vorzüge verwandeln sich zehn Minuten später in entschiedene Nachteile.

Auch über die Auffassung des Werkes liesse sich streiten. Meines Erachtens enthält sie mannigfachen Ernst, der durch heiter-parodistische Elemente allmählich komisch wird. Martin geht von vornherein von der parodistischen Linie aus und strebte von der Komik aus zur Poesie hin. Scheinbar ein ähnliches Ziel und doch grundverschiedene Angelegenheiten. Es wurde der heitere Charakter auf Kosten von Kaisers Geistigkeit zu lebhaft betont, ohne dass die

Ergebnisse dieses Verfahren gerechtfertigt hätten.

An den Einzeldarstellern lag es nicht. Sie waren tapfer und spielfreudig. Reizvoll durchleuchtete Moissis Persönlichkeit alles leidenschaftliche Getue eines girrend herumschwirrenden Gottes. Seine Zeustänze hatten phantastischen Schimmer. Von prächtigstem Übermut war Thimigs Götterbote Hermes. Schade, dass die so gutgelaunten Redensarten nicht auch von Haus aus witzig waren.

Mit der Europa der Roma Bahn konnte man sich anfreunden, da Wesen und Gestalt dem Duftgedanken entsprach, während ihre künstlerische Note zu einseitig auf das glitzernd Scharfe gestellt ist. Eine stärkere Persönlichkeit würde sich im Lachen und Lieben stärker ausschütten. Der König Agenor des Heinrich George sollte in den Fussspuren des filmenden Werner Krauss wandeln und er näherte sich unter dem Einflusse der Regie dem Königspieler Wassmann. Bloss der Operettentext war nicht ganz darnach. Alles in allem: ein interessanter, toll bewegter Abend. Ohne rechten Grund dazu.

268. Bie, *Berliner Börsen-Courier*, 6.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818.

Die Musik zur *Europa* ist von Werner Robert Heymann mit aller Kunst gesetzt in einem Stil, der der Regie freie Wahl lässt, geradlinig oder grotesk zu sein. Sie nimmt die Sache, wie sie ist, und hält sich von jedem Experiment fern, ist gar nicht so extrem, wie der Komponist sonst schreibt, aber doch mit anderen Gedanken durchsetzt, bisweilen popularisierter Richard Strauss im Klang und Modulation. Manches bleibt Geräusch und Interpretion [sic] an rechter Stelle, anderes wird Zwischenspiel oder Melodram. Motivisches kehrt wieder. Gelegenheiten, wie der Trauerzug, der in Tanz übergeht, werden willig benutzt. Alles Tänzerische hat freies Feld und klingt sich aus in den verschiedenen Stufen, die Zeus in seinen Wandlungen durchschreitet. Die pantomimischen Zwischenbilder werden kurz gefasst und sinnreich gestaltet. Manchmal tritt die Melodie ins Groteske über, die Instrumente werden witzige moderne Operette. Manchmal streifen sie absichtlich das Triviale, das sie sofort mit geistreicheren Harmonien verwischen. Die Akustik ist jetzt entschieden besser, aber da die Ausführung trotz Pringsheims Taktstock nicht immer auf gewünschter Höhe stand und der versteckte Körper der Musik zwischen Charakter und Dekoration zu pendeln scheint, befriedigt sich das Herz des Musikers oft nur in der Illusion. Man wünschte nur Bläser zu hören (wie im ersten Teil des Trauerzuges), sie stehen im Mass zum Saal – Streicher wimmern durch die Luft. Dieser Raum verlangt eine neue Art Partitur.

269. Max Hochdorf, *Vorwärts*, 6.11.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 819.

Der Tanzmaler Ludwig Kainer hat aus Latten, blauen und gelben Stoffen, roten Lichtkegeln und einigen Kilogramm bunten Papiers ein Zirkuspantomimenreich gezimmert und geklebt. Alles sieht sehr lustig aus, ein wenig phantastisch und weitläufig. Die Erfahrungen eines Warenhausdekorateurs werden ausgenutzt. Man ist sich jeden Augenblick darüber klar, dass alles angenehmer Humbug nur ist, Blumenpracht aus raschelnden Papieren und Pappen, eine konfektionierte Kunst, keine, die aus einer Weltanschauung kommt. Die Tanzmeisterin Ellen Petz hat Schauspieler zu Balletteusen abgerichtet, die in Variétéhüpfern parodieren, und ein Heer kleiner Mädchen, das möglichst viel vom weissen Fleische zeigt, wirbelt, jauchzt, hascht, huscht, pirouettiert rosafarben, lila und weissblau durch die Manege, derweilen eine von Werner Robert Heymann klug ersonnene Musik aus vielen zum gewollten Misston auch verurteilten Blas- und Schlaginstrumenten eine absonderliche Tönewelt herausholt. Der Maler, der Tänzer, der Musikant wurden von dem geschmeidigen Regisseur Karlheinz Martin eingeladen, um bei Georg Kaisers Tanzspiel *Europa* mitzuhelfen.

Sie tun es alle eigentlich nicht als Künstler. Die Kunstgewerblerei siegt, die gesellschaftlich verbindende Geschicklichkeit, die Künstelei, der Einfall, der Manegenulk, die Bizarrerie, die nicht aus der fröhlicher Heiterkeit kommt, sondern aus der Berechnung auf das Publikum, dessen Augen und Ohren übermüdet sind und neu gereizt werden müssen. Anders als die andern ist die Losung, also auch anders als das Ballett von Cilly de Rheydt, als die Haremsdamen des Apollotheaters. Aber auch nur solcher Tingeltangel, obwohl noch nicht Karneval ist. Alles das wurde ein wenig verschuldet durch Georg Kaiser, der schon Dadaismus züchtete, als der Oberdada noch Tragödien skandierte.

Es war ein Einfall, das Altertum der Europa-Sage zu parodieren. [...] Die Parodie der Sage ist von einem klugen Mann, der sich einmal dumm stellt. Sie verlangt nicht einfache Zuschauer, sondern literarisch bewanderte, sie entzieht sich jedem naiven Sinn, sie entstammt, wie alles zur Ausstattung Herangezogene keinem Offenbach-Temperament, keinem Ulkgenie, sondern einer Mode, die weit weniger als Genie ist.

[...] Thimig Götterbote Hermes, Bauernbursche mit Purzelbäumen und Tölpelclownerie, sehr ergötzlich. [...] Es wird zum Schluss ein Bacchanal gehalten, bei dem sich immer ein Bärenhäuter zu einem seidenen Fellchen bettet. So wird die Parodie noch einmal parodiert. Das gescheht [sic] immer, wenn die natürliche Lustigkeit nicht ausreicht.

270. S. Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 10 (1920–21),

46–49.

Georg Kaiser hat, vor fünf Jahren, den Wunsch gehegt, ein Mal auszuruhen, ein einziges Mal behaglich die Glieder zu dehnen. Gründlich; von morgens bis mitternachts, in der Zeit, wo er sonst mit gespannten und überspannten Nerven sich zwischen den Stilen von gestern und übermorgen herumtreiben musste. Er tut nun zwar so, als hätte *Europa* doch eine 'Tendenz': als besinge er den Krieg, den Beweger des Menschengeschicks. Aber sage mir nicht, was du predigen willst, sondern zeige mir, was du gestaltet hast. Und das ist hier: ein Idyll; ein Idyll, an dem nicht so wichtig ist, dass/und wodurch es gestört wird, und wie es ausgeht – an dem allein wichtig ist, ob seine Bukolik sich mitteilt. 'Spiel und Tanz' heisst der Untertitel. Nehmt, um Himmels willen, um des griechischen Götterhimmels willen, die Dinge nicht gar zu schwer. Dies Alles ist ein Spiel, das sich die Gottheit macht, und der Tanz der kleinen Menschheit dazu. Zeus lässt sich zu einer Eva herunter: begehrt Ihr da tiefere Bedeutung, so habt Ihr den Kleist. Kaisers Sache ist Scherz, Satire und Ironie. Wens freut, der mag in seinen anmutigen Schäferspass Symbolik hineintragen. Mann und Weib und Weib und Mann grenzen an die Gottheit an; bei Mozart nämlich. Aus Kaiser ist herauszulesen, dass sich Gott und Mensch und Mensch und Gott in der Tierheit treffen. Wäre ihm selbst diese Perspektive schmerzlich gewesen, hätte sichs ihm um die Seele seines Zeus gehandelt, die bei Weibern geringeres Glück hat als die irdischeren Organe: dann hätte er ihn wahrscheinlich nach dem Raub der Europa nicht spurlos entrückt und nur sie auf die Bühne zurückgeschickt, dann wäre wahrscheinlich von oder für Mahadöh ein Klagelied angestimmt worden.

Nichts dergleichen. Interessanter, als was Zeus fühlt, ist dem Dichter, was aus dem Vater der Stieresbeute: dem Operettenherrscher Agenor wird. Der hat den Abend lang an einer geborstenen, trauerschleifengezierten Säule um seinen verschollenen Sohn Kadmos geweimert. Stillen wir dem Jammergreis endlich die Tränen: die Früchte aus der berühmten Drachenzahnsaat bringen ihm waffenklirrend Kunde von ihrem Gebieter, ziehen an die strammzottige Männchenbrust die erschlossene Königstochter und ihre Mädchen, denen sämtlich die Tänzer ringsum zu weichlich gewesen waren, und brechen mit ihnen in ein neues Land auf, das man Europa nennen wird, und dem nach einigen Jahrtausenden ein Dramatiker vorhalten würde, dass es gleichfalls zu weichlich geworden sei – wenn, ja, wenn er nicht zu viel Artistenvergnügen an dieser Verweichlichung hätte. So heiter hat nach Jacques Offenbach und vor Georg Kaiser André Gide die Antike gesehen. Leider hat der Deutsche nicht die Kraft des Halb- und des Ganz-Franzosen, uns mit seiner Heiterkeit zu durchdringen. Es ist ihm zu wenig eingefallen. Er möchte gern trunken sein. Aber sein Dionysiertum stammt nicht von Cypernwein, sondern von

Brauneberger. Die Syrinx des Hermes bläst zu panischen Bocksprüngen – und ausgeführt wird ein liebenswürdiger, abgemessener, unbacchantischer Ländler. Eben: ein Idyll. Mit dem man zufrieden wäre, wofern der Idylliker Kaiser es mit sich wäre, wofern nicht immer wieder der immer wieder bezwungene Ehrgeiz durchbräche, gegen die Gesetze der Stileinheit blutvoll und geistreich und menschlich, allzu menschlich zu sein.

Der Widerspruch scheint unüberbrückbar. Das Grosse Schauspielhaus schreckt er nicht. Da für das gelungene Idyll der Raum schlecht geeignet und mit Kaisers guten Absichten der Theaterabend so wenig zu füllen ist wie mit der *Puppenfee*, so suchte man sein Heil in der 'Ausstattung', einer Sorte von Ausstattung, die uns ältern Berlinern aus den Wasserpantomimen des Pferdezirkus bekannt ist. Das richtige Wasser von anno dazumal ersetzte man durch Wellblech oder angemalte Sackleinewand – grün ist das Meer, weiss ist der Schaum, und am Strand das kümmerliche Gewächs ist ein Weidenbaum. Um dem Arena-Theater den Rückmarsch in seine ehrliche Vergangenheit zu erleichtern, soll man für die Premiere einen lebendigen Gaul aufgeboten haben; der mir nicht gegönnt wurde. Die Musik, von Werner R. Heymann, entschädigte mich. Man bedauerte stellenweise – so bei dem schnurrigen Trauermärschchen – gradezu, dass Kaiser nicht lieber eine richtige Offenbachiade mit ausgedehntern Vertonungsmöglichkeiten gemacht hatte. Aber wozu wäre denn Karlheinz Martin da! Der entfernt die Lyrik und verzerrt die burlesken Elemente bis zur völligen Widersinnigkeit: aus den Tänzern, die alle glühend in Europa verliebt sind, werden bei ihm Päderasten; aus den potenten Kriegern, in die sich alle Europen glühend verlieben, werden lächerliche Schneidergesellen. Ein paar Schauspieler hätten ein besseres Schicksal verdient, als sich für solche Kunstbarbareien abzurackern: Moissi, der von der Armut der Rolle nicht verführt wird, seinen Zeus in den Vordergrund zu drängen; Thimig, der für diesen spindeldürren Merkur mit dem ausgiebigen Götterboten Molières getröstet werden müsste; und namentlich Werner Krauss, der sich mit dienender Meisterschaft lieber an Kaisers Andeutungen als an die plumpen Ausschweifungen seines Regisseurs hielt. Also: die Schauspieler hungern; was in dem Werke Lebensfähigkeit hat, wird abgemurkst; und unsereiner schleicht angeödet heim und beweint den schmählichen Raub von kostbarer Zeit. Und da wagen die Reklameblätter des Deutschen Theaters, sich bitter zu beschweren, dass von der Lustbarkeitssteuer 'ausgenommen sind lediglich die Volksbühnen (aber nicht ein Volkstheater wie das Grosse Schauspielhaus)'. Ein allerliebstes Volkstheaterchen. Dieser Dichter- und Mimenmördergrube sollte die zehnfache Steuer auferlegt werden, damit ihr die Lust vergeht, uns noch länger Unlustbarkeiten zu bereiten. [...]

Die jüdische Witwe

31.1.1921, Uraufführung, Landestheater, Meiningen. Dir.: Dr. Ulbrich.

271. K. H. L., 2.2.1921, n.s., GKC.

Georg Kaisers *Jüdische Witwe*, die in den Meininger Kammerspielen uraufgeführt wurde, behandelt als Bühnenspiel denselben Stoff wie Hebbels *Judith*. Den Problematiker Kaiser reizt das Problem der Judith nur als Frage: aus welchen Gründen wurde sie zur Heldin? Ja, und was ist denn Heldentum überhaupt? Nun, nichts anderes als die durch menschliche Zufälligkeiten unterstützte banale Sachlichkeit des Alltags. So wird ihm der Stoff zur Groteske. Judith will nichts weniger werden als Heldin. Ihre Tragik liegt in dem vergeblichen Suchen nach dem Manne, der ihr die Jungfräulichkeit nimmt, aber zugleich das Groteske. Ganz ihrem naturhaften Triebe folgend, sucht sie vergebens den Mann unter den entkräfteten Juden der belagerten Vaterstadt und glaubt ihn dann im feindlichen Lager der Assyrer zu finden. In fast kindlicher Unschuld schlägt sie Holofernes den Kopf ab, um so schnell wie möglich bei dem ihr stärker erscheinenden Nebukadnezar zu sein. Doch dieser Schwächling flieht und mit ihm alle Assyrer. Groteske Tragik: Judith steht wieder ohne Mann da. Und nun erst in ihrer Vaterstadt wird sie als Heldin gefeiert und soll zum Zeichen höchster Verehrung ihr Leben lang Jungfrau bleiben. Wogegen sie sich begreiflicherweise aufs äusserste sträubt; bis sie den schönen kraftvollen Hohepriester aus Jerusalem erblickt, mit dem sie im Allerheiligsten des Tempels einen Fussfall tun soll. Dieser Augenblick nun dauert sehr, sehr lange; 'scheinbar ist der Fussfall in Bethulien etwas anderes als in Jerusalem', spricht ein Stadtoberster zum Schlusse weise aus. Verblüffend das Ende wie jeden Aktes Schluss. Meisterhaft, in knappen Sätzen baut der Dichter in vollendeter Symmetrie sein Drama auf und wickelt aus selbstsicherster Subjektivität, ironisch idealisierend die durch starke Symbolik erläuterten Situationen treffsicher ab. Wenn man dem Dramatiker Kaiser 'stärkste Eindeutigkeit in Zweideutigkeiten' nachrühmt, hier besitzt er sie. – Die unter des Intendanten Dr. Ulbrichs Leitung stilvoll inszenierte Aufführung hob das Groteske der Tragik, das Wurzeln des scheinbar Ungewöhnlichen des Heldenhaften im Gewöhnlichen, so ganz Alltäglichen glänzend heraus und brachte dem Intendanten mit den Darstellern reichen Beifall des Publikums, das kopfschüttelnd und doch gefesselt, wohl auch erfreut von den neuen und glänzenden, prächtig ausgestatteten Bühnenbildern von Anfang an beifallgebend

mitging.

272. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

Im Hof- und Landestheater in Meiningen ist das Bühnenspiel *Die jüdische Witwe* von Georg Kaiser zur Uraufführung gelangt. Ohne auf den anscheinend ziemlich dekadenten und anrüchigen Stoff näher einzugehen, beschränken wir uns auf die Wiedergabe des zusammenfassenden Urteils unseres dortigen Mitarbeiters.

Grossartige Frechheit jüdischer Zersetzungslust, doch ohne die federnde, geistsprühende Ironie der *pucelle* und ohne die saftige Wucht Balzacs, um das Zersetzte ästhetisch zu gestalten. Die morschen Tafeln scheppern nicht und der arme Dichter zerrt – aber beherrscht, denn es muss aufführbar sein – am schmierigen Strang des nie versagenden Sauglöckchens, um das fehlende Klirren zu übertönen. Ob eine Aufführung, die durch vollkommene Stilisierung ins Groteske bis zum Silhouettenspiel und zur antiken Typenmaske jeden Gedanken an Wirklichkeitsvorstellungen ausgeschaltet hätte, stärker und darum weniger peinlich hätte sein können, mag dahingestellt bleiben, es lohnt die Frage nicht. Inszenierung und schauspielerische Leistung hätten ein weit wertvolleres Werk verdient.

Georg Kaisers literarische Bedeutung steht heute vorläufig nicht mehr zur Debatte, sie hat auch mit dieser Entgleisung wenig zu tun. Es bleibt eine Frage: Haben wir heute Zeit, Geld, Kräfte und – Lust, um Zersetzungsprodukte aufzuführen, die uns höchstens mit ihrer resonanzlosen, masochistischen, negativ sich selbst skorpionisierenden Satire den Rest unserer moralischen Kraft vergiften können? Offenbar nein! Auch wenn sie ästhetisch das wären, was die *Jüdische Witwe* gern sein möchte!

273. anon. (2), n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers *Jüdische Witwe* (ein früheres Werk des Dichters, das reichlich spät zur Uraufführung in Meiningen gekommen ist), die biblische Judith, geht einen absonderlichen Passionsweg, auf dem sie unversehens und sehr wider Willen statt eines glücklichen Weibchens zur gefeierten Nationalheldin wird. Eine witzige, wenngleich eine etwas erklügelte Parodie auf den tragischen Stoff, die jedoch mit seltener Grazie über alle peinlichen Wendungen hinwegtanzt.

7.11.1925, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin. Dir.: Karlheinz Martin; sets: Reinhold Schön; Oskar Homolka (Holofernes); Else Eckersberg (Judith); Hubert von Meyerinck

(Nebukadnezar); Leonrd Steckel (Manasse).

274. Emil Faktor, n.d., n.s., GKC.

Als man Georg Kaisers Humorisierung des 'Judith und Holofernes'-Stoffes vor etwa zwölf Jahren – so lange dürfte es schon her sein – zum ersten Male vornahm, war der Leser des Werkes weit davon entfernt, es für eine Protestkundgebung gegen den jungen Hebbel und somit für eine Neubearbeitung der Nestroyschen, nur aus der bereits dramatisierten Form schöpfenden Parodie zu halten. Georg Kaiser liess Hebbel beiseite und wanderte zur historischen Quelle .... um sich auch von ihr möglichst unabhängig zu machen. Hingegen raffte er altbiblisches, ethnographisch getreues Material mit bemerkenswerten Griffen an sich; man staunte über seine Intimität mit der althebräichen [sic] Landschaft, über das Einfühlungsvermögen in die Daseinszeremonien, ins Sprechmelodische und Soziale einer recht entlegenen Welt. Für einen blossen Parodisten trug das Spiel, wie es damals vorlag, zu viel Sinn für historische Realitäten, zu viel Kenntnis altjüdischer Atmosphäre mit sich.

Was bei Hebbel Traumerzählung und ängstliche Motivierung der Unberührtheit einer Rächerin ist, wird in der satirischen Studie Georg Kaisers fünfaktige, in Handlung [...] selbständige Komposition von Menschen und Vorfällen in Bethulien ausgebreitet. Der leise Zweifel an den inneren Motiven des Heldenweibes Judith wird für den Skeptiker Georg Kaiser zur vollen Gewissheit. Sein Hauptproblem ist die Durchforschung des Mysteriums der Unberührtheit. Er entblösst es der heroischen Akzente. Er gibt eine boshafte, in ihrer Komik konsequente Interpretation, warum Judith bis nach der Ermordung des Holofernes trotz Ehe und Witwenschaft eine Jungfrau blieb.

[...] Diese Abwandlung der Judithfabel ins Bizzar-Groteske [sic] war bis hart an die Grenzen des Erlaubten und trotzdem sympathisch kühn. Da der Skeptiker Kaiser realistische und romantische Elemente mitschwingen liess, war man über Bedenklichkeiten halbwegs beruhigt und dachte sich, in dieser Neugestaltung eines von Hebbel pathetisch überspannten Mythos stecke ein revolutionäres Beginnen. Man sah schon sämtliche Tragödien der Blutrünstigkeit umfochten und durch die Shaw verwandten Geschäfte unmystischer Betrachtung abgerüstet.

In den zwölf Jahren seit der Entstehung der Kaiserschen Satire hat das Weltgefühl Rückfälle in brutalere Auffassungen erlitten, aber auch der fortschrittliche Geist aufsteigender Generationen ist von der Symbolik blutigen Geschehens nicht losgekommen.... Motive der Kaiserschen Judith-Satyre sind unzeitgemässer. Sie haben an Unmittelbarkeit eingebüsst. Man prüft nunmehr den Zug ins Bizzare. Es ist nicht unbegreiflich, wenn sich Kaiser zur

Umarbeit entschloss und die grotesken Momente entgegen dem realistisch-romantischen Umwuchs stärker heraustrieb, wenn er gewagte Vorgänge, die bisher bloss berichtet wurden, szenisch verwertet... Es wird bald Judith, bald der Ammoniterfürst beiseitegeführt – für ärztliche Prozeduren, worüber manche leicht, andere viel schwerer lachen.

Die Regie Karlheinz Martins geht noch viel weiter und hauptsächlich ihr ist es zu danken, wenn Kaiser diesmal des Wettbewerbes mit Nestroy verdächtigt wird. Es fällt nicht leicht, einer Inszenierung energisch zu widersprechen, die im Einzelnen so begabt ist und Vieles, was an dem Werke Kaisers Klangfarbe, ethnographischer Überblick ist, reizvoll in szenische Illusion umgesetzt hat. Sinnfälliges Geschaukel und rhytmischer [sic] Singsang alttestamentarischer Tempeljuden, einleuchtende Gruppierungen von Volk und der Oberen Zehntausend, faszinierende Verwertung des von Reinhold Schön entworfenen Kostümaufwandes. Unberuhigt beim eigenen Können, hat Martin sich abermals, wie bei der Iszenierung [sic] der *Franziska*, diesmal weniger erfolgreich, dem russischen Muster verschrieben. Im Mittelpunkt der Bühne thront ein dramatischer Verkehrsturm, der bald dies, bald das zu beduten [sic] hat, im zweiten At [sic] völlig absurd ist und die klaren Vorgänge in einem Badehofe verwirrt. Selbstverständlich ahmen Weiber aus dem Volke russische Ballettschritte nach und die komischen Bekenntnisse über Kindereichtum [sic] werden im Stile einer sonst hübschen Begleitmusik gesungen und getanzt. Es tritt von Akt zu Akt eine Verschiebung aller Relationen zwischen Stoff und Satire ein. Es ist weder das Pathos beseitigt, noch der Humor zu ihm in ein Verhältnis gebracht. Beide übernehmen sich. Die Szene wird masslos verschleppt, wird unklar und nur in ihren Peinlichkeiten deutlich.

Die Darstellung hatte es innerhalb solcher sich steigernder Widersprüche von Historie und Parodie nicht leicht, Absichten klarzustellen und sich durchzusetzen. Frau Else Eckersberg spielt die Judith als ein Phänomen der Zwölfjährigkeit, mit häufig durchscheinendem, öfters nabelfreiem Kinderkörper. Die psychischen Kuriositäten waren von zielbewusst zarten [sic], aber leider auch schwächlichem Ausdruck. Sie spielte ein humoristisches für wirkliche Heiterkeit zu zahmes Schulbeispiel Freudscher Theorie.

Unerschrocken von Stilverpflichtungen, unabgeschwächt gab Oskar Homolka den Holofernes, eine mit Fäusten hämmernde, in Temperamentschritten ungemein lustige, von der satirischen Idee vollgesaugte Humorfigur. Neben ihm in guter Anlage, im Tone wieder einmal recht maniriert, Herr von Meyerinck als Nebukadnezar.

Vieles Gute bot die mannigfaltige Episodistik des Abends. Voll Eigenart der Manasse Leonard Steckels. Aber auch der David des Manfred Fürst [...] und manche andere einprägsame Figuren – sehr bestimmte, die Besetzungsfragen sorgsam überlegende Kleinarbeit Martins, die sich in Hauptsachen ohne Not zum Vasallen Moskauer Übergangskünste macht. Es entsteht dadurch innerhalb des Werkes Unsicherheit

des Empfindens, und gerade eine Musterepisodistin wie Frau Sandrock geriet zwischen Pathos und Groteske ins Schwanken.
Das Publikum in seinen Eindrücken und Werturteilen über den Abend erst recht.

275. Professor Dr. Oscar Bie, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers *Jüdische Witwe*, ein altes und selten versuchtes Stück, wurde im Theater am Schiffbauerdamm von Karlheinz Martin auf moderne russische Art inszeniert. Gerüste, Türme, Brücken, Vorhänge, bunte, strahlende Kostüme, Tänzerinnen und ein bewegter Chor, der die Vorgänge durch plötzliche Rhythmen illustriert: das war das äussere Bild. Es war sehr unterhaltsam, wenn auch ein wenig gedehnt. Aber mit dem Stück selbst hat es nichts zu tun, das sich weniger im Raum als in Witz entwickelt. Höchstens deckte es die Gefährlichkeit des Witzes und auch seine Dünnheit durch ein äusseres Geruder, das betäuben konnte. Das Stück bleibt die tollste Travestie, die je geschrieben worden ist. An demselben Abend wurde in der Volksbühne die Hebbelsche *Judith* gespielt, bei der schon der erste Mann der Judith Manasse eine etwas schleierhafte erotische Rolle übernimmt. Kaiser nimmt sich diesen Manasse persönlich vor und macht ihn zum untauglichen Objekt von Judiths Lüsternheit. [...] Es gibt reizende Momente, wie zum Beispiel die Badeszene von Manasse. Es gibt auch bedeutende Momente, so das Zusammentreffen des höchst eleganten, snobistischen Nebukadnezar, des tierischen Holofernes mit dem Hakenkreuz, in wulstig breiten Hosen, und der Judith, die sich nackt in den Blutrausch dieser Männer stellt. Wie immer bei Kaiser, kreuzen sich die Ideen, ohne ganz die Reife des Dramas zu erreichen. Dämonische Psychologie und zynischer Witz laufen durcheinander, ohne sich konsequent aufzubauen. Aber es bleibt ein Reiz für die Phantasie, die von seiner Frechheit genährt wird. Die knabenhafte Eckersberg, der brüllende Homolka, der exaltierte Meyerinck und der sprudelnde Steckel sind für die Hauptrollen gut gewählt. Das Publikum verhält sich zuerst erwartungsvoll, schliesslich kippt die Stimmung und einige Pfiffe mischen sich in den Beifall, eine kleine Schlacht um eine problematische Dichtung und eine gewagte Aufführung. (Wie unser Berliner B.-Korrespondent drahtet, soll das Berliner Polizeipräsidium mit dem Plane umgehen, die Aufführung von Kaisers *Jüdische Witwe* zu verbieten.)

276. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

Das Drama Kaisers ist in der Tat nichts als der Witz, der im Heroischen steckt. Nicht etwa bloss eine äusserliche Travestie der von der Bibel (bei Offenbach: von Mythe und Ilias) überlieferten Erhabenheit, sondern der Ersatz

religiöser und heldischer Motive durch aufgedeckte Naturtriebe. Die biblische Judith hat mit Aufopferung ihrer Weibesehre ihr Volk blutig gerettet. [...] Der Zufall wollte es, dass am gleichen Tage in Berlin die Hebbelsche und die Kaisersche Judith in die Schranken traten. Die Jüdin des Georg Kaiser weiss vom Patriotismus überhaupt nichts. Sie ist ein junges Frauenzimmer, das um jeden Preis geliebt sein will. Dass sie den Feldherrn Holofernes köpft, geschieht aus Begierde nach dem hübschen König Nebukadnezar – aber ihr Verbrechen führt genau zu dem gleichen unsterblichen Rettungswerk, wie der Heroismus der Hebbelschen Judith! Bei allen Brüchen und unproportionalen Längen des Kaiserschen Possendramas hat es einen nicht gewöhnlichen geistigen Mut. Es ist schon ein verwegener Kopf, der hier die Fratze der Natur enthüllte!

Von dem Rollenspiel der Aufführung ist wenig zu sagen. Es stand, in Einzelheiten nicht hervorragend, im Bannkreise der unglücklichen Regie und der Nudität. Nur Else Eckersberg als Judith kam dem Dichter nahe. Ihre infantile, rein triebmässige Amoral verletzte so wenig durch Getue, wie ihre körperliche Schönheit spekulativ wirkte.

277. anon. (2), n.d., n.s., GKC, incomplete.

Eine bemerkenswerte Regieleistung gab es im Theater am Schiffbauerdamm. Karlheinz Martin inszenierte Georg Kaisers Bühnenspiel *Die jüdische Witwe*. Der Fall liegt nicht ganz leicht. Vor der Tapferkeit und dem künstlerischen Willen Martins muss man alle Achtung haben. Ich gehöre auch zu den Menschen, die in Georg Kaiser eine der stärksten schaffenden Persönlichkeiten unserer Zeit sehen. Trotzdem muss ich bekennen, dass Dichter und Spielleiter mir diesmal auf Irrwegen scheinen. Kaisers Judith wird in das Zelt des Holofernes nur von der Geschlechtsgier getrieben. Der Schrei nach dem Phallus erlischt in dem Stück keinen Augenblick. Bei alledem ist es Kaiser aber nicht gelungen, nun eine freche erotische Posse zu schreiben, bei der die Entrüstung der Mucker durch das herzhafte Lachen freierer Geister übertönt würde. Sein Witz ist vielmehr lahm, seine Szenenführung schleppend, sein Dialog breit und mitunter unappetitlich. Martin hat das Stück auf das Prokrustesbett einer Inszenierung geschleppt, die den Gedanken seiner *Franziska*-Aufführung einfach auf ein neues Objekt überträgt, ohne die gleiche Schlagkraft des Einfalls, ohne die gleiche Sicherheit der Ausführung. So wird es mit allem Aufwand an Geilheit, allen Entblössungen des kümmerlichen Körpers der Else Eckersberg (wie reizvoll sieht sie mitunter bekleidet aus!), mit allem Rausch an Farben und Tönen, schliesslich doch nur eine Orgie der Langeweile [...]

278. Norbert Falk, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Der Hauptwitz der Karlheinz Martinschen ganz auf Tairoff frisierten Inszenierung von Kaisers Judith-Travestie ist Holofernes mit dem Hakenkreuz. Für einen Auftritt sehr lustig, für fünf Akte zu wenig.

Aber die Bühne ist voll von Farben, von Gold, von bemalten Gesichtern, von Scharlach, Blau, von Holzgestellen, Treppen, Galerien, grell geschminkten Mädeln mit nackten Dickschenkeln, die in Kettengliedern hopsen, wenn's freudig wird oder erotisch; Altjudenbärte wallen, gewaltige Nasen ragen, Geraun und Gebrumm in Chören (Martin verwechselt Judäa mit Ostgalizien), siegellackrot angetane Posaunisten blasen mit gewaltigen Alphörnern in Shagpfeifenform – russisch 'entfesseltes Theater' knallt in die Augen; Musik klingt, Gesang trillert, einer klettert einen eigens zu diesem Zweck in den Boden gerammten Mast empor, – es tut sich was.

Nach schüchternen Einzelpfiffen geht das Gelächter los, wenn der eigens aus Jerusalem entsandte Oberpriester mit einem stilisierten Kalabreser auf dem Kopf daherkommt. Es ist dann überhaupt dicke Luft da. Denn soeben ist Judith, die dem Holofernes den Kopf abgehackt hat wie einen Wurstzipfel (ohne dass vorher das Bewusste passiert ist) von einem bebrillten Arzt auf die Intaktheit ihrer Jungfernschaft untersucht worden (mit bejahendem Resultat) und ein hochgestellter Heide hat sich vor lauter Begeisterung für das Judentum schnell beschneiden lassen.

Beides natürlich hinter der Szene. Und beides ist lustigster Kaiser. Schade, dass nicht alles das Tempo dieser letzten Szenen und nicht deren entschiedene Haltung zur Parodie der heroischen Vorgänge hat. Kaisers Stück sucht die Mitte zu finden zwischen Travestie und menschlicher Auslegung der Motive. Daher das Schwanken im energischen Zugriff. Darum die lahme einschläfernde Exposition.

Überaus lustig aber ist das schon gedacht, dass die kleine Judith, zuerst wider Willen, an einen Mann verheiratet wird, der sie nicht zum Weib zu machen vermag, wie sehr er auch tut, als ob er könnte, wenn er nur wollte. [...] Damit Kaisers Stück zur Inszenierungsidee ganz und überall passe, hätte es umgeschrieben werden müssen. Zumindest aber ist das lange, abseits schweifende Gerede in den ersten Akten zu streichen; durch breite einleitende Dialoge sind die wirklich komischen Situationen 'abgebunden'. Kaiser hat in diesem originell intentionierten Frühwerk noch nicht die Konzentration aufs Wesentliche, er bläht noch dünne Szenen durch Gespräche auf; Ballons, die platzen.

Dann aber kommen sehr hübsche Dinge, wie etwa die amüsante Szene Manasses im Bade, mit Judith als Badefräulein, dem Gatten zur Lust (zur einzigen, die er sich leisten kann) die Fusssohlen kitzelnd. Oder die Lüstelei Manasses, der heimlich zusehen will, wie Judith badet und Zeuge ihres Ehebruchsversuchs am untauglichen Objekt wird; der Erkorene ist ein Eunuche.

Martin treibt die gedehnten, von Kaiser künstlich gestreckten Szenen noch weiter auseinander, statt über sie schnell hinwegzuspringen. Nicht 'Entfesselung' ist da not, vielmehr Fesselung, Knüpfung des Losen. Dann aber hat Martin und sein gleichfalls zu den Russen in die Schule gegangener Bühnenmaler Reinhold Schön manchen Einfall für Bewegung und Farbenklänge, Lichträusche, die Vergnügen machen; gleich wieder prasselts in expressionistischen Klamauk hinein.

279. S. Jacobsohn, *Die Weltbühne*, 21 (1925), No. 46, 769–70.

[...] Die Helden der Bibel empfinden bei Hebbel mit den Nerven des neunzehnten Jahrhunderts und denken mit dem Kopfe Hegels. Shaw hätte für solchen Anachronismus die einheitliche Kunstform gefunden, und wärs die entschlossene Auflösung jeder Kunstform gewesen. Der sechsundzwanzigjährige Hebbel sieht dort noch reine Tragik, wo sich von einem höhern Standpunkt Tragikomik, vom höchsten wie vom niedrigsten Standpunkt reine Komik sehen liesse. Nestroy hat den höchsten Standpunkt, Kaiser nicht grade den niedrigsten, aber einen zu niedrigen. Seine zwölfjährige Judith will ihre Jungfernschaft loswerden und befindet sich nach fünf Akten, von denen keiner einer wird, zum Schluss mit dem Hohenpriester 'endlich allein'. Dieser Herrnfeldiade stünde Kaisers Bühnenspiel nahe, wenns nicht so undicht wäre. Weil Kürze denn des Witzes Seele ist, wird jeder langsam dreimal gemacht. Nur im Zelt des Holofernes ist Schmiss, ist Champagner, ist Offenbach. Nur hier wird das breite Dauergrinsen zu einem Faungekicher, das ansteckt.

Da Kaiser den Stoff für zwei Akte zu fünf Akten ausgewalzt hatte, war die Aufgabe: diese fünf so zu beschleunigen, als wärens zwei. Karlheinz Martin baut am Schiffbauerdamm ein buntes Russentheater auf, gegen dessen Unoriginalität schliesslich nichts zu sagen wäre, wenn der Stil der Schauspielkunst dem Stil der Inszenierung entspräche. Aber auf und zwischen diesen Leitern und Serpentinen und Türmen und Plattformen wird der gemächlichste Naturalismus entfaltet; und um den Abend nur ja zu strecken, werden ausser zwei Riesenpausen Halbnackttänze eingelegt. Zum Glück waren wenigstens ein paar Schauspieler auf keine Weise kleinzukriegen gewesen. Homolkas Holofernes war in der Entwicklung vom Tier zum Menschen auf einer erschütternd lustigen Stufe stehen geblieben, und Else Eckersberg entzückte durch Leichtigkeit, Grazie und Diskretion umso mehr, als sie trotz der Zartheit ihres Farbenauftrags keine einzige Theaterwirkung verfehlte.

280. Arthur Eloesser, *Das blaue Heft*, 7 (1925), 144–46.

Es sieht natürlich sehr reizend aus, wenn Else Eckersberg im Zelt des Holofernes auf dem Tisch steht und dabei kaum mehr als ein Schwert an hat. Einfach Puppe! Aber eine Puppe, die redlich an sich arbeitet und die ihre Berliner Kessheit aufs Anmutige zu bringen weiss. Man muss es der kleinen Eckersberg nachrühmen, dass sie sich mit künstlerischem Ehrgeiz und Gewissen eine Form erspielt hat, 'ohne sich zu haben'. Nur Berlinerinnen können sich haben; als ihr Landsmann, der liebend mit ihnen aufgewachsen ist, darf ich es sagen. Die Eckersberg steht also, wie gesagt, auf dem Tisch, ausser ihrer Zierlichkeit nur mit dem Schwert des Holofernes bekleidet, und Homolka glubscht sie von unten an, ein sehr ulkiger Struwelpeter, der sich aus dem Tierischen kaum zur Hälfte herausgearbeitet hat. Aus dem oberen Zelt, von einer Art Hängeboden, glubscht wiederum König Nebukadnezar herunter, ein Dekadent, der darum von dem unersetzlichen, auch unveränderlichen Hubert von Meyerinck getrottelt wird, und der wiederum nichts als eine gestrickte Combination (spr. Combinehschen [sic]) auf seinem königlichen Leibe hat. Das Bild gefiel mir, es hatte etwas Holbeinsches, besonders wenn sich das rote Kleid des Struwelpeters gegen das Weiss eines zierlichen Körperchens setzte. Sogar das Publikum gefiel mir in diesem Augenblick, das zweifellos die anständige Empfindung hatte: ist das hübsch! Und nicht: ist das nackt!

Leider fing nun das Drama wieder an. Judith schlägt dem Holofernes den Kopf ab, weil er ihr weniger gefällt als der gestrickte König, der aber in fürchterlicher Angst vor solcher Buhle wegläuft. Georg Kaiser, der dieses Stück in sehr jungen Jahren schrieb, hat da einen bedenklichen Fehler gemacht. Seine Judith handelt wohl richtig nach der Geschichte, aber gegen sich sehr falsch. Das junge Persönchen ist Manasses Witwe geworden, hat sich sogar selbst zur Witwe gemacht, weil der alte, mekkernde Schriftgelehrte seinen ehelichen Verpflichtungen nicht genügte. Da ihn in dem belagerten und verhungerten Bethulien kein Mann ersetzen konnte, treibt die Brunst sie in das Heer der Assyrer. Das auf andere Art verhungerte Weibchen kann sich unmöglich gegen den halb tierischen, also doppelt männlichen Holofernes, kann sich noch unmöglicher für den dekadenten Nebukadnezar entscheiden, der sich wahrscheinlich von seinem Leibarzt psychoanalytisch behandeln lässt. Was hat Judith, wenn sie nicht einmal Instinkt hat?

Und was hat das Stück für einen Witz, wenn sie nach Errettung des Vaterlandes, von den dankbaren Juden zur Heiligen gemacht, erst an dem stämmigen Hohepriester, der den Vorhang des Tempels hinter ihr zuschlägt, ihren Erlöser findet. Die jungfräuliche jüdische Witwe hätte Vestalin bleiben müssen, wenigstens für die Dauer des Stücks. Der junge Georg Kaiser wollte ein blattendes Weibchen – ein Reh diese Eckersberg – aristophanisch behandeln. Wusste er nicht, dass es einen Nestroy gab, der vor ihm Friedrich dem grimmen Hebbel eine so köstliche Lektion erteilt hat? Ohne seine denkerische und auch etwas erdachte Judith umbringen

zu können. Es kommt nämlich darauf an, dass mit Leidenschaft gedacht wird, mit einer Anstrengung des ganzen Kerls, die auch Blut kosten kann. Georg Kaisers Talent ist das flüchtigste Element unserer ganzen dramatischen Literatur; er hat wenig mit Blut, er hat viel mit einer Tinte geschrieben, die fast spurlos verlöschen kann.

Der Ehrgeiz unserer genialen Regisseure ist unerschöpflich und unergründlich. Man tut Georg Kaiser keinen Gefallen durch die Aufführung eines mit Recht vergessenen Jugendstücks, und wenn, durfte es nur auf leichte, gefällige, keinesfalls auf systematische Weise geschehen. Ich sagte schon, dass König Nebukadnezar in der einzigen Szene des Stückes, die man wegen ihrer Bildhaftigkeit nicht vergessen will, zuerst von einem Hängeboden herunterspielt. In jenen Sphären, die Karlheinz Martin einem leichten Stück angewiesen hat, gab es dauernd ein Oben und ein Unten, durch einen sehr robusten Turm dargestellt, der sich natürlich auch mit einer Treppe umgab, die sich wiederum noch eine Galerie zulegte. Tummelplatz für fünfzig süsse Beinchen und Klettergerüst für zwanzig alte Juden, die sich die Stiegen herauf- und herunter mauscheln konnten. Eine Veranstaltung, nicht gerade zum Lachen. Eher zum Schlafen ... Sterben ... vielleicht auch Träumen. Träumen von einem Regisseur, der sich seine Befehle nicht aus Moskau holt, der etwas Witz, etwas Humor aus dem Einfall zieht, und wenn es ein okzidentaler sein sollte.

C. The Post-Expressionist Period: 1922–33

Kanzlist Krehler

14.2.1922, Uraufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin. Dir.: Heinrich Herald; sets and costumes: George Grosz; Paul Graetz (Krehler); Margarete Kupfer (Frau Krehler); Hans Brausewetter (Max).

281. H. Ihering, 15.2.1922, in *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 108–09.

Zaghaft und allmählich beginnt sich das Niveau der Berliner Bühnen zu heben. Die Uraufführung auch des schlechtesten Stückes von Georg Kaiser ist als Ereignis festzustellen – heute, wo die idiotischen sexuellen Schwänke alle Bühnen überfluten. Und sosehr man den Hollaender-Bühnen die Regielosigkeit der meisten Vorstellungen vorwerfen musste – in dieser beispiellos verworrenen Saison haben sie fast als einzige Berliner Bühne gearbeitet und – wenn auch unorganischer als die Volksbühne – einen Spielplan durchzuhalten versucht.

Regielos – wenigstens insoweit, als das Wesentliche nicht scharf gesehen, nicht klar herausgearbeitet war – blieb auch diese Vorstellung von *Kanzlist Krehler*. Auf dem Zettel trug George Grosz die Verantwortung für Dekoration und Kostüme. Also nahm man an, dass diese Wahl wesentlich für die Bühnengestaltung sein sollte. Sie war es nicht – obgleich gerade die künstlerische Art von George Grosz Kaisers Tragikomödie individualisieren, das heisst sowohl von Georg Hirschfeld wie *Von morgens bis mitternachts* hätte wegspielen können.

Kanzlist Krehler ist sprachlich ein 'expressionistisches', milieuhaft ein naturalistisches Drama. Es bewegt sich scheinbar aus eigener Kraft: Kanzlist Krehler, durch einen freien Montag aus der Bahn geworfen, reisst alles in seinen Wirbel hinein. Aber es braucht das naturalistische Requisit, um zum Abschluss zu kommen: Eine in Unordnung geratene Markise gibt Krehler die Möglichkeit, seinen Schwiegersohn und sich vom Balkon zu stürzen.

Um diese schwache, brüchige Stück durchzuhalten, um durch die Sprache das Milieu zu überwinden, musste man es dynamisch wie *Von morgens bis mitternachts* spielen:

elektrisch geladen, straff, explosiv. Und um es in der Idee, in der Stossrichtung wieder von der Tragikomödie des Kassierers zu unterscheiden, musste man die Tragikomödie des Kanzlisten als die Tragikomödie des kleinen deutschen Beamten geben – wie George Grosz einen deutschen und keinen jüdischen Typus zeichnet. Kaisers Stück wird auf den Kopf gestellt, wenn man der fast impertinenten Selbstsicherheit des Schwiegersohnes in dem Kanzlisten einen sentimentalen Bürodiener gegenüberstellt. Der Geometer Max und der Kanzlist Krehler sind die Gegenspieler des Stückes. Der Kanzlist ist verkümmert, weil er um seine Selbstsicherheit gebracht ist, nicht weil er – wie es in den Kammerspielen erschien – zu weich für das Leben geworden ist. Der Geometer und der Kanzlist sind beide subaltern: der eine nach unten, der andere nach oben.

Als die Titelrolle mit Paul Graetz besetzt wurde, war das Stück um seine dynamische und um seine geistige Bedeutung gebracht (die um so eher herauszuarbeiten war, als Kaiser sie nicht gestalten konnte). Um seine dynamische Bedeutung, denn Graetz hat mehr Hitze als Intensität. Wenn er seine Schärfe als menschliche Energie fruchtbar machen will, versagt er und gibt Menschlichkeit durch Pausen und Dehnung. Er gibt die Diskretion als Einlage. Und er brachte das Stück um seinen geistigen Willen, weil er dem Kanzlisten statt Phantastik Sentimentalität, statt Verlorenheit Weichheit, statt Hass Überheizung gab. Davon abgesehen, war Graetz, wenn man die Rolle in einzelne Teile zerlegt, in den Teilen gut. Er spielte in der einen Rolle mehrere Episodenfiguren.

Eine ätzende, aggressive Zeichnung von George Grosz spielte Hans Brausewetter. Er war der einzige, der auch Georg Kaiser gespielt hätte, wenn der Ausdruck nicht manchmal wieder verwischt worden wäre. Margarete Kupfer, als Frau des Kanzlisten in Ausbrüchen vortrefflich, verwechselt manchmal Konzentration mit Enge des Ausdrucks. Sie setzt die Worte so dicht aneinander, dass sie sich gegenseitig stossen und die Suggestionskraft wegnehmen.

(Wenn Werner Krauss der Kanzlist gewesen wäre, wären Brausewetter und die Kupfer als Kontrastfiguren erst zu ihrem Recht gekommen. Dass der Kanzlist körperlich verschrumpft sein soll, spricht nicht gegen die Besetzung mit Krauss. Er hat die Suggestionskraft, körperlich klein zu erscheinen.)

Im übrigen: Georg Kaiser war der Anfang. Jetzt aber soll das Deutsche Theater Dichter geben, die nicht abgestempelt sind wie er. Damit nicht auch von den jungen nur die Dichter gespielt werden, die man im dramaturgischen Büro liest, weil man sie kennt.

282. Dr. Erich Krafft, n.d., n.s., GKC.

Die Georg Kaiser-Uraufführung *Kanzlist Krehler* liegt in der Richtung *Von morgens bis mitternachts*. Wie dort ein Kassierer die Fesseln des Alltags zerbricht und in das ihm bisher verschlossene Leben hinausstürmt, so will sich auch der Kanzlist Krehler dem Leben in die Arme werfen. [...] Da in dem Erwachen der Kanzlistenseele Kaiser nur eine Wiederholung bietet, ist dieses Stück doppelt nichtig und gequält. Als Einakter könnte der Einfall schliesslich noch gelten, aber die Auseinanderzerrung in drei Akte macht ihn innerlich unmöglich. Diese ausgeklügelte Unnatur fällt umso mehr auf die Nerven, als Kaisers Vergewaltigung der deutschen Sprache zu unsinnigsten Verrenkungen und Wortverstellungen das Krankhafte seines Wesens zeigt. Die Aufführung der Kammerspiele mit Paul Graetz als gedrücktem und aufbegehrendem Kanzlisten, Margarete Kupfer als dralle [sic] Hausfrau und Hans Brausewetter als kerngesundem Schwiegersohn verhalf das Stück zu starkem Beifall der zahlreich erschienenen Kaiserfreunde.

283. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 108.

Der Kanzlist Krehler ist ein Zwillingsbruder des Kassierers aus dem früheren Stück *Von morgens bis mitternachts*, dessen Inhalt hier der wohlmeinende Herr Rat seinem Kanzlisten als Warnung erzählt. Ein Zwillingsbruder, weil auch ihn ein an sich belangloses Ereignis, ein Urlaubstag nach 40 Dienstjahren, aus der Bahn wirft, ihm deutlich macht, dass sich hinter seinem Rücken das Leben abspielt, das er versäumt hat. [...] In keiner Weise ragt das Stück aus dem Gesamtschaffen Kaisers heraus. Jedoch in der Straffheit der Führung, in der gegen Schluss sogar verdächtigen Theatersicherheit, in der Zusammenballung des Wesentlichen und in der lediglich intellektuellen Erledigung der Angelegenheit ist es ganz Kaisers Art. Im Sprachlichen hat es die üble Verkürzung seiner letzten Stücke, und K[aiser] sollte doch eigentlich klug genug sein, um zu wissen, dass das ein Expressionismus von vorgestern ist. An der Darstellung unter der Regie von Heinrich Herald war Paul Graetz künstlerisch am stärksten beteiligt.

284. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 795.

'Dichterkünste machen's wahr.' Aber das eben, dass sie dies zu tun vermöchten, ist nicht wahr.

Es ist eine einigermassen erstaunliche Geschichte. Krehler, durchaus Kanzlistenseele, Typ, wie er leibt und lebt, wird dadurch, dass er an einem Urlaubstag die Stadt zu ungewohnter Stunde sieht, aus aller wohlanerzogenen Fassung gebracht. Er quittiert seinen Dienst. Er nimmt an seinem

brav-fetten, bürgerlich-schmarotzerischen Eheweib Ärgernis. Er wird geradezu erpicht darauf, mit ihr zusammen, berufslos zu verhungern. Er tötet seinen Schwiegersohn, nur weil der in der Lage ist, ihm und seiner Ehehälfte behagliches Dasein zu sichern. Er nimmt sich selbst das Leben.

Vorgänge, hart, mitleidlos, skeptisch, hämisch in Georg Kaisers Art gegeben. Die Charaktere grell und auffallend wie gehisste Fahnen. Scharfer Luftzug in der Handlung. Ein Dialog in Signalen.

Schade: die ganze Angelegenheit bleibt unwahrscheinlich.

Wären Dichterkünste imstande, das Märchen wahrzumachen, es müsste, wenn irgendwo, hier geschehen sein. Theoretisch liegt hier geradezu die ideale Tragikomödie vor: ein Charakter, aus Kleinheit zu Grösse aufschnellend; ein Mensch, aus dem Alltag ins Unwirkliche ragend; der Kanzlist im All. Kaiser hat den Griff zu packen und packt. In den Augenblicksphysiognomien ist Schmiss. Der Fortgang hastet, eilt, stürmt. Für den Seelenzustand des aus der Bahn Gelenkten wird in dem Spiel mit dem Globus im zweiten Akt ein visionär erfasstes Symbol gefunden. Neben Motivierungen steht zwingender das Überraschende. Das theoretisch klug Erdachte ist technisch mit Kennerschaft durchgeführt.

Und warum überzeugt das alles nicht? Nichts fehlt als die dumme Liebe. Aber indem der Dichter sich liebevoll an seine Gestalten hingibt, schafft er recht eigentlich erst die Luft, in der sie atmen. Und diese Liebe wirbt zugleich im Zuschauer um Glauben. Nun verliebt auch er sich, folgt den Vorgängen mit dem Herzen statt mit dem Intellekt, leidet und freut sich, ohne nach Wahrscheinlichkeit zu fragen. In Kaisers Darstellung aber ist Kritik statt Liebe, Kritik ersteht ganz unmittelbar im Hörer, und diese Kritik verneint jedwedes Überschreiten der Schwelle der Alltäglichkeit.

In Alltäglichkeit eingegrenzt, würde Kaisers Art vielleicht überzeugen – nur eben nicht interessieren. Er interessiert auf Kosten der Überzeugungskraft. Diesem Wanderer ins All ist statt des Herzschlags das Ticken des Kilometermessers gegeben, ein Flug wird Fall.

Der Kanzlist im All, aber: der Dichter auf der Sprossenleiter.

285. Ernst Heilborn, n.d., n.s., GKC.

Auf die dramaturgische Formel gebracht, steht Georg Kaisers *Kanzlist Krehler* ganz obenan; schlechtweg: Nummer Eins. Der Armselige, aus dem plötzlich Grösse wie lodernde Flamme schlägt; der Alltagsmensch, durch den das Ungewöhnliche durchleuchtet; der Kanzlist ein All, – wo wäre bessere Formel für die Tragikomödie?

[...] Ein Skelett, das in jeder ästhetischen Anatomie als Ideal vorgewiesen werden könnte. So und nicht anders hat der Grundriss einer Tragikomödie auszusehen. Es fehlt nichts

mehr als der Weckruf zum Leben.

Eben dieser lebendige Ruf bleibt aus.

Äusserlich betrachtet: Dieser Kaisersche Dialog erhebt keinerlei Anspruch darauf, die Menschen so sprechen zu lassen, wie Wirklichkeitsmenschen sprechen, er ist auch fern jenem Gefühlserguss der Dichter vergangener Tage, die ihre Empfindungen und Gedanken aus ihren Geschöpfen mitsprechen liessen. Es ist ein Dialog in Signalen. Sieht man sich diese Signale deutlicher an, so gewahrt man, dass ein Konkretes fast immer durch ein Abstraktes ersetzt ist. Ein Dialog also in abstrakten Signalen. Das Gespräch der Menschen wird auf den Beobachtungsinhalt des kühlen Betrachters, hier Dicher genannt, reduziert. Darunter leidet der lebendige Ruf.

Und innerlich: Man spricht von Objektivierung der Gestalten. Sie scheint bei Kaiser in vollendeter Weise erreicht zu sein. Aber – Objektivierung ist immer ein Schein. Immer bleibt ein Band zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen, das Band muss bleiben, denn er ist der Lebensquell.

Bei Kaiser nun ist das Band sehr dünn geworden. Es besteht nur noch aus (etwas hämischer) Beobachtung und (etwas hastigem) Temperament. Es fehlt alle Liebe. Die könnte entbehrlich scheinen, wäre sie nicht die Vermittlerin zum Glauben. Den Glauben aber fordert Kaiser so gut wie jeder andere Dichter. Er verlangt von mir die Überzeugung, dass diesen Kanzlisten wirklich ein Geringes aus seiner Bahn zu schleudern vermag, dass damit alle Hemmungen in ihm fallen, dass jedes Verbrechen in seinen Bereich tritt – er fordert den Glauben, ohne mich in Liebe zu dem p. p. Krehler einzulullen, fordert ihn aus der hämisch-kritischen Betrachtung heraus, und da versagt sich der Glaube. Von Kaisers eigener Skepsis geleitet, würde ich anzunehmen geneigt sein, dass Krehler Fisch mit dem Messer isst; nie und nimmer, dass er Schwiegersöhne kalt zum Frühstück verspeist.

Man kann die Grösse nicht errechnen. Es gibt keine Konstruktionsformel für das All. Das Prachtskelett Krehler wird in der Klinik der Anschauung zu einem unwahrscheinlichen Fall.

Die Bühne macht die Angelegenheit noch unwahrscheinlicher, als man es bei Lektüre des Buchs vermutet hätte, denn diese Illusions-Anstalt hat eine merkwürdig abkühlende Anschauungs-Ventilation. Aber: die Aufführung der Kammerspiele des Deutschen Theaters ist gut. Frau Kupfer, Herr Brausewetter, Frl. Denera, so viel Namen, so viel lebendige Typen. Herr Graetz gestaltet den Krehler mit überraschendem Talent, eine Wirklichkeitsfigur mit Hintergrundphantastik. Aber seine Wirkung bleibt flächig. Als wär es ähnlich mit ihm wie mit Kaiser selbst bestellt: die Folge glänzender Einzelmomente ergibt keine Bewegung. Er ist, ohne zu werden und ohne gewesen zu sein. Er reisst nicht mit fort. Vielleicht 'nur' ein Talent.

286. Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte* (1922), pp. 193–94.

Wie aber, wenn der Rausch des Wunderbaren gleich einem reissenden Ungeheuer einbricht in die nüchterne Paragraphenseele eines Beamten? Das ist Georg Kaisers Thema in seiner von den Kammerspielen aufgeführten neuen Tragikomödie *Kanzlist Krehler*. Von ungefähr schwamm er schon einmal in diesem Flusse. Damals, als er darstellte, was der Bankkassierer, der eine Unterschlagung gemacht hatte, um einmal zu erfahren, was Leben heisst, 'von morgens bis mitternachts' auf dem Wege aus seiner minutenpünktlichen Regelmässigkeit in die jubilierende Unregelmässigkeit wirklich erlebte – nichts nämlich, nichts von Belang und Wert: er hatte das Leben überschätzt, es blieb ihm alles hinter den Erwartungen zurück. Krehler [...] scheint vor solcher Enttäuschung sicher zu sein. Denn er 'erlebt' ja nur in der Phantasie. Auf dem 'Idol', dem grossen Globus, den er sich für den Rest seiner Barschaft erstanden hat, macht er in wenigen Stunden den weiten Ritt um die Welt, entdeckt grüne Meere und blaue Länder, wo bisher nur Regeldetri war. Nein, nicht wieder zurück in die Tretmühle des Alltags! [...] Ihm soll die Welt hergeben alles, was sie an Wundern hat. [...] Ein Träumer, ein kindlich-kindischer Phantast, über den man lächeln muss, der uns aber doch auch rührt mit seiner verspäteten Lebenssehnsucht. Ja, leider verspäteten – das führt ihm der Herr Rat, sein wohlwollender Vorgesetzter, zu Gemüte. Und nun schlägt die Kindlichkeit in Narrentum, die Narretei in Wahn und Bosheit um. Aller Hass seiner Enttäuschung kehrt sich gegen seine Frau, die fett und bequem gewordene 'Prallfigur'. Sie war schuld daran, dass Kanzlist Krehler sich selbst unterschlagen wurde, dass ihm [...] sein Frühling zerstört wurde 'durch den einzigen Trott aus Büro ins Büro, ins Büro aus Büro', dass er ins Philistertum versank wie sie. Man sieht, sein Hass auf das Weib nimmt die Farbe Strindbergischer Monomanie an. Da ist denn auch Mord und Totschlag nicht weit. Originell freilich muss er sein, der letale Ausgang, der sich für einen Georg Kaiser schickt, originell und – hölzern wie seine Sprache, die das Zeitwort, insbesondre das Tätigkeitswort, diese sinnlichste, lebendigste und fröhlichste aller Sprachformen, in den Bann tut und keine Sätze, nur Satzbrocken kennt [...]. So muss denn eine Stehleiter her. Die wird zunächst ganz harmlos auf den Balkon gestellt (Krehlers wohnen vier Stock hoch), um die widerspenstige Markise zur Räson zu bringen, dann aber stürzt von ihrer Kuppe Vater Krehler erst seinen Schwiegersohn Max, hernach sich selbst in die Tiefe. Warum? Nun, dieser frischfröhliche Max hat eine Erfindung gemacht, mit deren Früchten er den schwiegerelterlichen Haushalt auf dem alten Stand zu erhalten verspricht, also Krehlers düsteren Racheplan gegen seine Frau wegzublasen droht. Das darf nicht sein. Die Frau, will er, soll verhungern, soll verfallen und vergehen. [...] Ein Stoff,

übrigens nicht neu, der nach den guten Ansätzen des ersten Aktes und den quirlenden Liebesszenen zwischen Max und Ida zu einer Philisterkomödie bescheidenen Schlages gereicht hätte, soll hier durch Schrauben und Hebel durchaus zur Tragikomödie hinaufgewuchtet werden. Dabei geht auch das bisschen Komik bald in Scherben, und was übrigbleibt, ist ein Kehrichthaufen von Schlacke und Unnatur, der hoffentlich andre davor warnt, sich durch Künstelei und Geniesucht so systematisch zugrunde zu richten wie der Dichter der *Bürger von Calais*.

[1922], Kammerspiele des Raimund-Theaters, Vienna: Dir.: Franz Theodor Csokor.

287. Oskar Maurus Fontana, *Die neue Schaubühne*, 4, Nos. 5/6 (June 1922), 153–54.

Lebendig ist auch Georg Kaisers Groteske *Kanzlist Krehler*. Sie geht von einem erlebten Schicksal aus, dem schrecklichen Schicksal der von der Zivilisation um ihr Eigenleben gebrachten Kreatur. Eines Tags erwacht der Kanzlist Krehler in dem Kerker seiner Zivilisation und sieht nach seinem Leben. Es ist nicht da, es ging unter wie Tinte in Löschpapier, es wurde aufgesogen von Kanzlei, Familie, Futtertrog. Der Kanzlist ist, da er es erkennt, ein Ver-rückter – dies ist das traurigste Lachen Kaisers – und er geht als ein Rasender zugrunde. Es ist als Werk schmal und eng, aber es ist voll Wirklichkeit, voll Erlebnis. Und das ist das Entscheidende. Es wurde in den Kammerspielen des Raimund-Theaters unter der rhythmisch steigernden Regie Franz Theodor Csokors gut gegeben.

[1922], Schaubühne, Munich. Mellinger (Krehler); Marie Hardung (Frau Krehler); Zeise-Gött (Max).

288. Dr. Otto Sachse, *Allgemeine Rundschau*, No. 41, 14.10.1922, p. 491.

Die intime Bühne im Steinickesaal brachte die Tragikomödie *Kanzlist Krehler* von Georg Kaiser. Komisch ist die Verwicklung, tragisch die Lösung. Zwanzig Jahre ist der Kanzlist Krehler ins Büro gegangen, pünktlich hin und zurück. Am Tag nach seiner Tochter Hochzeit schickt ihn der Herr Rat nach Hause, verständnisvoll, doch ohne tiefere Einsicht, dass er diesen zur Uhr gewordenen Menschen der inneren Anarchie ausliefert. Für Krehler ist nun die ganze Welt ins Drehen geraten, so wie er den Globus dreht, den er sich als Sinnbild seiner Selbstherrlichkeit gekauft hat. Er

kündigt seinen Dienst und steht ohne Mittel da. Der Schwiegersohn, ein Landmesser mit einem unleidlich falschen Zug (er will eine Erfindung gemacht haben, was man kaum ihm, nimmer dem Dichter glaubt) bewahrt Krehler und seine Frau vor Not, aber gerade das beschwört den Hass des Unglücklichen herauf. Mit grausamer List stürzt er seinen Schwiegersohn vier Stock tief von der Leiter am Balkon und macht es dann selbst dem protokollierenden Schutzmann vor, gewissenhaft, denn es muss alles in die Akten. Hinter dem tragischen Absturz des entwurzelten Kanzlisten erlischt das Rampenlicht und fällt der Vorhang. – Die psychologisch unmöglichen Voraussetzungen sind nur in dem grotesken Expressionismus annehmbar, der uns der wirklichen Welt entreisst und auf dem Globus des sinnvollen Unsinns wirbeln lässt. So lassen wir uns das Stück gern gefallen, denn ein tiefer, echt tragikomischer Sinn bricht durch die wildverzerrten Linien, spricht aus den Sätzen, die Artikel und Hilfsverb verschmähen. Zwei Personen freilich, die nicht mehr das rein Typische haben, sondern naturalistische Züge einmischen, sind schwer erträglich. Ida, die Tochter und Max der Schwiegersohn. Ida zeigt wenigstens im ersten Akt in ihrem süssverworrenen Glück nach der Hochzeit echt poetische Züge, die Janina Rotschild gut herausbrachte. Der Max aber ist ein widerlicher Fatzke, reine Karikatur. Daran ist Georg Kaiser schuld und nicht Zeise-Gött, der Darsteller. Echt aber war der Kanzlist Krehler von Direktor Mellinger. Besonders aber Marie Hardung als seine vierschrötige Ehehälfte, die wacker ihren Hausstandpunkt vertritt, war im Spiel und namentlich in der Maske prächtig. Die Nebenfiguren und die Szenerie waren gut expressionistisch mit Massen stilisiert. Der Beifall war wohlverdient, das Haus leider halb leer.

Der Protagonist

16.3.1922, Uraufführung (Schauspiel), Lobe-Theater, Breslau.

289. Erich Freund, *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 987–88.

[...] Georg Kaiser, der schon viele Zeitalter und Völker als Dichter besucht hat, ist der Himmelssphäre bisher fern geblieben. Auch diesmal stellt er sich mit beiden Füssen auf das Theater, und er verbrennt sich die Flügel nicht, da er die Gegend kennt. Seine Phantasie hat er freilich dem *Protagonist* zu Ehren nicht sonderlich angestrengt, sondern sich mit der der anderen begnügt. Sein Titelheld ist ein rechter Bruder zu unzähligen tragisch umwitterten Schmierenhäuptlingen, insbesondere zu Signor Canio. Der sticht allerdings in der sizilianischen Gegenwart um sich und ermordet sein ungetreues Weib, wohingegen der kaisersche Bajazzo ein Brite der Shakespearezeit ist und seine Schwester abmurkst. Sonst aber ist alles wie in der Oper, vor allem die grosse Pantomime und der jähe Übergang aus dem Schein der Bühne in die grelle Wirklichkeit. Nur dass es bei Leoncavallo viel straffer, viel logischer, viel bühnengemässer zugeht als bei Kaiser. Weit geschwätziger noch als der singende Prologus der Oper redet der Protagonist mancherlei von der besonderen Seele des Schauspielers. Leider verschweigt er uns sein wichtigstes Geheimnis, nämlich den zureichenden Grund für die Ermordung der armen Schwester. Sie hat dem grossen Bruder lediglich einen zahmen Anbeter unterschlagen, der noch dazu von den reellsten Absichten beseelt ist. Die Seele des Protagonisten ist offenbar ganz besonders fein gestimmt, dass sie schon ein so lässliches Vergehen für todeswürdig erachtet, zumal wenn der Aktschluss naht. Diesmal applaudierte das Publikum. Eine Leiche auf der Bühne ist eben etwas so Reelles, dass jegliche Fopperei ausgeschlossen erscheint. So wurde Georg Kaiser um einen Theatersieg reicher und der seelige [sic] Leoncavallo auch.

David und Goliath (premiered in an earlier version as *Grossbürger Möller*)

[1921], Raimund-Theater, Vienna.

290. Oskar Maurus Fontana, *Die neue Schaubühne*, 3, Nos. 8/9 (Dec. 1921), 195.

Georg Kaiser erschien mit dem *Konstantin Strobel* (ehemals *Der Zentaur*) im Stadttheater und mit *David und Goliath* (ehemals *Grossbürger Möller*) im Raimund-Theater. Beide sind (in ihren guten Augenblicken) Geist der Boheme, immerhin Geist, aber nur der Boheme. Das will sagen, dass Kaisers Verhöhnung der Bürgerlichkeit, des Kapitals hier aus der Ulkstimmung eines in der Literatur Stehenden kommt, nicht aus der Umwertungssehnsucht eines sozial Ergriffenen. – Besonders deutlich wird das in *David und Goliath* – hier wird über eine muntere Seifensiederangelegenheit das 'Geistige', das 'Soziale' taschenspielerhaft gestülpt. Das Raimund-Theater spielte die Posse mit viel Laune.

19.3.1922, Uraufführung[?], Stadttheater, Minden/Westf. Dir.: Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch; sets: Hans Thiele.

291. Walter Krieg, n.d., n.s., GKC.

Zum tapferen David wird Sophus Möller, der kleine Beamte in einer dänischen Stadt, indem er den Goliath Mammon zwingt. Auf diesen Sieg begründet er sein und seiner Verwandtschaft Glück. [...] Dies alles ist nicht ohne Witz hingestellt. Die Aufführung war eine feine Kabinettsarbeit, mag manche Einzelleistung auch manchmal etwas übertrieben gewesen sein. Die Regie führte Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch. Hans Thiele hat ein sehr gutes Bühnenbild geschaffen. [...]

292. W. K., 1922, n.s., GKC.

Georg Kaiser hat mit seinem Lustspiel *David und Goliath* den Gedanken des Kampfes und Sieges eines kleinen, schwachen Menschen über den Goliath Mammon recht hübsch zum Ausdruck gebracht. Darum war auch bei der Uraufführung der Beifall recht herzlich und es kann für alle Beteiligten ein voller Erfolg gebucht werden.

1.11.1924, Wallner-Theater, Berlin. Dir.: Emil Lind; Albert Steinrück (Möller); Heinz Salfner (Magnussen); Gertrud Wolle (Fräulein Juel).

293. anon., *Deutsche Zeitung* (Berlin), 1.11.1924.

Diese Komödie von Schulze oder Müller – und man hätte sie nicht aufgeführt.

David und Goliath ist aber ein Frühwerk von Georg Kaiser. Kaiser ist ein modernes Phänomen. Er hat Werber. Darum bemüht man sich um seine Werke. Mag es selbst eine schlappe Spitzbubenkomödie philiströsen Ursprungs sein, – man führt sie auf, man staffiert sie aus, man schlägt riesigen Lärm für sie. Parole: ein Hoch auf Georg Kaiser.

Zeichneten Schulze oder Müller verantwortlich, – hätte man diese Komödie stillos genannt, sie leer, unkomisch, abgeschmackt gefunden. Unter dem Namen Kaiser wird sie zum literarischen Mittelpunkt. Bei Schulze oder Müler als Verfasser wüsste man im 1. Akt schon das Ende. Bei Kaiser erwartet man geistreiche Überfälle. Schulze oder Müller würde eine Komödie mit kräftigen Lokalwitzen spicken. Kaiser sammelt mühselig Wortspiele und – gefällt, selbst wenn diese noch so dünn sind. Schulze oder Müller hätten drei massige Akte gebaut. Kaiser baut den ersten Akt länglich, verkürzt den zweiten, beschneidet den dritten. [...]

294. anon., *National-Zeitung*, 2.11.1924, incomplete.

Die Komik dieses Stücks liegt nicht allein in der Komik des Stücks, sondern in der Tatsache, dass es von Georg Kaiser stammt.

Es ist nämlich eins der frühesten Stücke des fruchtbarsten und erfindungsreichsten Dramatikers unserer Tage, entstanden vor etwa zwanzig Jahren ... und es ist, darin liegt die Komik, eigentlich ein echtes rechtes Familien-Lustspielchen aus der Tradition des biederen Benedix und der Wiener Lokalposse (spielt allerdings in der Provinz Dänemarks).

Dieses Frühwerk zeigt aber, und darin liegt für den Literaturfreund abermals die Komik, ganz klipp und klar bereits die Hauptelemente des späteren Georg Kaiser. Und das macht, von höherer Warte gesehen, das Stück bemerkenswert, das sonst im Gesamtwerk Kaisers heute belanglos und tausend Meilen überholt ist.

Das ganze Stück dreht sich nämlich um den Geldkomplex und die mit ihm verbundene plötzliche Erschliessung des Daseins nebst seelischer Enthüllung und Umschichtung des Bürgers ... ein Problem, von dem die Hälfte der späteren Stücke dieses Dramatikers sich nährt (und das auch in seinem persönlichen Leben Schicksal bedeutete.) Es zeigt ferner

schon die exakt klappende, absolut sichere Technik der Szenen- und Menschenführung, das rasche Tempo, die Einfälle, die Konzentration der späteren Stücke, sowie, trotz der noch traditionellen Konversationsprosa, Kaisers heutige knappe, schlagwortartige Diktion.

Es werden also, wie in vielen seiner späteren Stücke, hier arme Leute plötzlich reich. Fünf verschwisterte und verschwägerte Kleinbürger gewinnen nach jahrzehntelangem vergeblichen Zusammenspielen das grosse Los und machen grosse Projekte. Der junge Kaiser nimmt nun mit dem routinierten Raffinement eines alten Könners dieses alte Lustspielmotiv, mit dem sich Ältere in Detailmalerei begnügt hätten, zum Anlass, in Tiefen vorzudringen.

Nämlich erstens: das Familienoberhaupt, ein Sparkassenbeamter, spielt das Los schon seit zehn Jahren gar nicht mehr, hat vielmehr die Einzahlungen der Verwandten zur musikalischen Ausbildung seiner Tochter verwandt. Er verschweigt nun vorläufig die Ungültigkeit des Loses, in dem Bewusstsein, dass die Wirkung des vermeintlichen Besitzes gleich der des wirklichen sein wird.

Zweitens: ein reicher Bierbrauer, dessen Sohn die arme Sparkassenbeamtentochter nach Gartenlaubenart wegen ihrer Armut liebt, will diesen fünf Kleinbürgern, indem er scheinbar ihnen zur Verwirklichung ihrer Projekte hilft, das eben gewonnene Geld abknöpfen.

Drittens: der Sparkassenbeamte aber ist ein verschmitztes Köpfchen, das es fertig bringt, ein kleiner David, den grossen Goliath von Bierbrauer hereinzulegen, bis alle Projekte der Familie sich erfüllen und alle miteinander gross und glücklich dastehen.

So dass also, als er schliesslich der Verwandtschaft sich als Sünder enthüllt, ihn kein Vorwurf treffen kann, denn er und alle Verwandte haben ohne einen Pfennig Geld alles erreicht, was sie mit viel Geld zu erreichen glaubten, weil nur die Tatsache, dass sie selbst sich und die Welt sie zwei Monate für reich hielten, genügt, um sie wirklich reich werden zu lassen. Die Wertlosigkeit und dennoch furchtbare Notwendigkeit des Geldbesitzes in unserer Zeit erwies Kaiser hier spielerisch-heiter, wie in späteren Stücken tragisch. Und zugleich wird die Überlegenheit des beweglich-phantasiebegabten Geistes über die dumpfe Masse-Materie erwiesen.

Diese unwahrscheinliche Sache hat Kaiser so verblüffend wahrscheinlich und ergötzlich herausgearbeitet, dass sein Stück trotz der Altmodischkeit als besser bezeichnet werden muss, denn neun Zehntel unserer heutigen Lustspielproduktion. Trotz der harmlos-heiteren Ergötzlichkeit leuchtet es in allerlei Möglichkeiten und Unmöglichkeiten unserer Gesellschaftsordnung, sodass auch in dem primitivsten Beschauer einige Talglichter sich entzünden. Kaiser erreicht diese Wirkung mit den Mitteln des Volksstücks und wirkt wirklich komisch und schlagend, wie der grosse Erfolg der gestrigen Aufführung vor einem halb literarischen, halb volksbühnenmässigen Publikum erwies.

Wirkt – trotz einer schauspielerisch anfechtbaren Aufführung. Der Regisseur Emil Lind wollte – in wackerer Durcharbeitung das Stück bewusst volkstümlich derb herausbringen. Vielleicht wäre das gar nicht nötig gewesen, – denn nun sah man einige Leistungen, angesichts derer man sich in das Theater des Provinzstädtchens versetzt glaubte, in dem das Stück spielt.

Auch Gertrud Wolle, zur Komik altjüngferlicher Art begabt, wirkte noch zu gewollt-unnatürlich. Und Salfner als Bierbrauer versuchte eine Massigkeit vorzutäuschen, die er weder äusserlich noch innerlich hat. [...]

295. anon., *Berliner Morgenpost*, 1.11.1924.

Georg Kaisers Komödie in drei Akten, schon vor Jahren in der Provinz unter dem Titel *Grossbürger Möller* uraufgeführt, hat seitdem merkwürdigerweise keinen Siegeszug über die deutschen Bühnen getan. Gestern fand sie ausserordentlich starken Beifall im Wallner-Theater Mit geistreicher, geschwinder Abwandelung gleitet der Witz des Autors durch alle Möglichkeiten eines fingierten Lotteriegewinnes in einer Spiesserwelt, deren Geschick durch einen klugen, überlegenen Kopf aus ihrer Mitte zum Guten gelenkt wird.

Die Aufführung, an deren Gelingen neben Emil Lind als Regisseur, Albert Steinrück, Heinz Salfner und auch die übrigen Mitwirkenden teil hatten, verstärkte die Vorzüge des lustigen und tiefsinnigen Werkes.

296. Erich Metzger, *Deutsche Tageszeitung*, 1.11.1924.

Im Wallner-Theater wird jetzt unter der neuen Direktion Saltenburg echte Komödie gespielt, scharf pointiert, grotesk, launig. Bester Stil vom Vorhang bis zum letzten Darsteller.

Georg Kaisers Witz belebt das gesprochene Wort. Seine Komödie *David und Goliath* hiess ursprünglich *Grossbürger Möller* und erlebte vor 9 Jahren in Düsseldorf ihren ersten Triumph. Seitdem ist die Pointierung schärfer aufs Symbolische hingearbeitet worden. David, die Pfiffigkeit des kleinen Mannes, wird der toten Materie, des Goliaths Gold, Herr. Schade nur, dass es ausgemachte Schurkerei ist, die den Erfolg davonträgt. Doch der Satire tut es keinen Abbruch.

[...] Der gute Sophus ist also ein regelrechter Schwindler und Schuft. Aber er versteht mit seiner kaltschnäuzigen Pfiffigkeit und phantastischen Moral die lieben Mitmenschen ebenso gründlich und ehrlich übers Ohr zu hauen wie weiland das listige Judenknäblein David den ungestümen, dummen Philister Goliath.

Die Moral ist für das menschliche Zusammenleben nicht eben nachahmenswert. Aber wer hätte nicht seine helle Freude an der köstlichen Satire, dem unübertrefflichen, boshaften und grotesken Witz, mit dem Kaiser dieses Spiel zwischen Geist und Materie belebt. Da blitzt jedes Wort wie eine funkelnde Florettspitze, da bauen sich die Szenen in einer Knappheit und Treffsicherheit auf, dass man schier nicht zum Atmen kommt. Wenn der kleine Sophus, lauernd wie ein Raubtier, um sein Opfer, den geldmächtigen Brauer Magnussen, schleicht und aus seinen Augen die reine Freude des geistig Überlegenen am Sieg über die plumpe Gewalt blitzt, dann ist man schon beinahe mit dem Schwindler versöhnt.

Aber wie hatte Emil Lind das Stück aufgebaut! Mit treffsicherem Instinkt was [sic] alles aufs Groteske abgestellt. Der Vorhang mit der Schauderszene des blutrot erleuchteten David und Riesen Goliath, dem ein Sturzbach aus dem Gehirn dringt, bedurfte nur eines Anzeigers mit klatschendem Stock, um die vollendete Moritat darzustellen. Auch die Szenen schwelgten in prachtvollen Übertreibungen. Die Dachkammer atmete Hauptmannsches Elend, und der Palast des Protzen überschlug sich förmlich vor Stilwidrigkeiten. Dazu die Parade der Moritatenfiguren.

Heinz Salfner, der Protz. Fleischgewordene Brutalität und Gier. Aber gemildert durch einen Schuss hilfloser Spiessigkeit. Auch Steinrücks Sophus Möller äusserlich der Biedermeiermann. Jedoch in den Augen eine durchdringende Intelligenz und zum Schluss sogar ein Stück Übermenschentums. Wenn die beiden Ehrenmänner mit den Armen fuchtelnd um einander herumsprangen, da schien es schon eher, als ob Instinkt und Intellekt miteinander kämpften. Erich Walter, Rudolf Blümner, Gertrud Wolle und Else Bäck-Neft würdige Ergänzungen des erfolgreichen Pfiffikus, Agnes Müller, Ilka Illis und Ullrich Bettac dazwischen als Prinzip des Durchschnitts-Anstandes.

So kurzweilig hat man lange keinen Theaterabend verbracht.

297. Franz Leppmann, *B. Z. am Mittag*, 1.11.1924.

Natürlich ist es ganz nebensächlich, dass dieses Stück noch nicht in der Kaiserschen Verdichtungssyntax geschrieben ist, sondern noch im traditionellen Konversationston, der noch nicht mit der Silbe spart. Es ist dennoch ein echter Kaiser; sein Tempo und die spezifische Tournure seiner Einfälle. Und die Einfälle so zahlreich, dass ein anderer oder ein halb Dutzend anderer Autoren ein ganzes Dichterleben lang davon zehren würden. Kaiser hat einen strotzenden Kopf. Er ist der deutsche Beitrag zur dramatischen Weltliteratur dieser Tage.

[...] Trotzdem es ein junger Kaiser ist – hie und da ein Lyrismus, eine Gartenlaubenhaftigkeit bezeugt es –, ist es ein ganzer Kaiser; die Harmlosigkeit ist nur Vordergrund.

Wieder ist ein kleiner Beamter da, dem plötzlich das Tor aufspringt zur Welt. Dieser Sophus Möller ist kein anderer als der Kanzlist Krehler, aber es geht ihm besser, weil ihm der Dichter sein Schöpfertum mitgegeben hat. Verbogene und zerdrückte Menschen richten sich wieder auf und entfalten. Durch alle Werke Kaisers klingt die Klage um den zerstückelten Menschen und der Wunsch nach dem ganzen. Hat man begriffen, wie sehr Kaiser Pädagog ist?

Albert Steinrück, mit fuchsigem Knebelbart und fuchsiger Perücke, sehr klug und prägnant. Dieser tief verschlagene David war in der Tat diesem Goliath gewachsen, und dieser Schauspieler diesem Dichter. Beide sind sie durch die Schule Wedekinds geschliffen worden. Das wird deutlich, wo sie ins Spukhafte abbiegen. Heinz Salfner als der gebrandschatzte reiche Brauer war nicht so einheitlich im Stil. Er machte sich seine Cholerik gar zu leicht. Eine Fülle gelungener Spiessertypen umsteht diese beiden. [...]

Unerfindlich ist es, warum das Stück nicht schon längst in Berlin volle Häuser gemacht hat, wie es nun tun wird; der Beifall war sehr gross. Düsseldorf und Wien sind Berlin vorangegangen. Und Minden in Westfalen.

298. Ernst Degner, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser, der emsigste Komödienschreiber unserer Zeit, hat eins seiner ersten Bühnenwerke *Grossbürger Möller* zu einem ebenso spannenden wie heiteren Lustspiel *David und Goliath* umgebaut. Das leicht entzündliche Publikum des Wallner-Theaters hatte bei der gestrigen Erstaufführung seine helle Freude daran. Es war entzückt und spendete der Komödie lauten Beifall. Der Einfall, der dem Spiel zugrunde liegt – übrigens auch von anderen als von Georg Kaiser behandelt –, ist wirklich sehr lustig. [...]

Aus dieser Fabel macht ein routinierter Dramentechniker wie Kaiser natürlich nicht nur eine Anekdote, die man sich einen Abend lang erzählen lässt und bis zum nächsten Tag vergisst. Er stellt ein bisschen konstruierte, aber doch lebensechte Typen hin. Da ist Möllers Schwester, die nach Bekanntwerden des Treffers atemlos hereinstürmt und ihre Losbeiträge nachträglich entrichtet, die sie zehn Jahre lang nicht bezahlt hat, da ist eine ganze Korona kleinlicher Menschen, deren Schwächen blossgelegt werden. Auch sonst ist die Komödie typischer Georg Kaiser. Sie hat zwar nicht den eigenen kurzen telegrammartigen Stil des Dichters, der gedankenbeladene Worte hinknallt. Aber auch in diesem Erstlingswerk zeigt sich Kaisers Vorliebe für Kitsch. Kitschig ist das Gelübde des reichen Brauersohnes, er werde nur ein armes Mädchen heiraten. Dies arme Mädchen ist natürlich die Tochter des Scheingewinners Möller, die er schliesslich doch heimführen darf, weil die Geschichte vom Haupttreffer Bluff war. *David und Goliath* ist eben ein richtiges Volksstück und – es ist besser als die üblichen.

Der Regisseur Emil Lind liess auf Effekte hin spielen. Das ist bei einer Kaiserschen Komödie kein Vorwurf. Kaiser will starke Bühnenwirkungen. Und die kamen bei der Aufführung heraus. Hauptstützen des Abends waren Albert Steinrück und Heinz Salfner. Steinrück verlieh dem Beamten Möller herzenswarme Züge. [...] Den Brauer Magnussen spielte Salfner als grotesken und brutalen Krafthuber, fast eine Kabarettfigur, aber durchaus in den Rahmen der Komödie passend. Erfrischende Typen stellten noch Rudolf Blümner und Gertrud Wolle hin. Besonders die spitzigen, halbverschämten Bewegungen, das altjüngferliche Getue in Gebärden und Sprache der Gertrud Wolle als Tante Juel waren von unglaublich komischer Wirkung. Das Publikum rief begeistert den Autor, in dessen Namen sich der Regisseur Lind bedankte.

299. Artur Michel, *Vossische Zeitung*, 1.11.1924.

Georg Kaisers Blickeinstellung zum dramatischen Schicksal ist in diesem frühen Schwank im Grunde die gleiche wie in seiner späteren Dramatik. Wirklichkeit wird unwirklich, Auseinandersetzung des Entwurzelten mit dem Chaos entbrennt. Aber Spieler und Einsatz sind in dieser Komödie noch getrennt (später sind sie identisch). Das Schicksal ist personifiziert in der Person eines Einzelnen, der mit der Existenz einer Welt spielt. Ein romantisches Spiel. Aber es bleibt im Bereich des Willens und des Intellekts. Also in den Grenzen der Bürgerlichkeit, die nicht in Frage gestellt, sondern bestätigt wird.

Dieser Deus ex machina ist ein kleiner Beamter, der seiner Sippe vorspiegelt, gemeinsames Lotterielos habe sie alle zu Reichen gemacht. Der Zuschauer erfährt sofort den Schwindel, denn sein Erfinder lässt seine Frau über ihn nicht im unklaren. So wird die Spannung des Zuschauers allein auf den inneren Vorgang gerichtet. Die Welt der Sippe wird aus den Angeln gehoben. Alle Wünsche, Pläne, Hoffnungen drängen nach Verwirklichung. Chaos entbrennt. Repräsentant des Chaos aber ist ein Grossbrauer. Er will den jungen Reichtum der Sippe, an den auch er glaubt, verschlingen. [...]

Der Deus ex machina reguliert den Verlauf. [...] Der Brauer ist geprellt. Chaos weicht. Der Kosmos, neu gestaltet, bleibt in den Fugen: im letzten Akt erfahren die Losteilnehmer, dass auch sie geprellt sind. Das Los war längst verfallen. Aber sie haben nicht bloss ihre Wünsche, ihre Sehnsucht verwirklicht. Der 'Traum vom Glück' hat neue Kräfte in allen entfaltet. Er hat Schaffens-, Arbeitslust geweckt, die ihnen auch ohne das Los Wachstum des Besitzes verbürgt. Glücksstimmung waltet. Zumal auch das Liebespaar, das sich zum Heiraten nicht zwingen lassen wollte, nun ohne Bedenken zum lustspielhaften Ausgang sich umarmen kann.

'Die Details zerfallen, das Wesentliche besteht': konstatiert der Deus ex machina und Raisoneur des Schwanks,

der den mächtigen Brauer, wie der kleine David den Riesen Goliath, aus dem Felde geräumt hat.

Dieses Stück, besonders in seiner knappen sprachlichen Neuprägung, ist ein von kräftigem Bühnensinn gefügter, behende fortschreitender Schwank. Wie er Scherz und tiefere Bedeutung, Unterhaltung und 'Moral' vereinigt, gibt ihm in der deutschen Schwankliteratur eine besondere Stelle, gibt ihm – eine Paradoxie freilich für ein Werk von Georg Kaiser – den Anspruch, als Repertoirstück des bürgerlichen Theaters unzählige andere Schwänke zu verdrängen.

Die Aufführung im Wallner-Theater bemühte sich, unter Emil Linds Leitung, um Kaisers sprachliches Tempo. Im allgemeinen mit Glück; besonders der Anfang aber litt unter naturalistischer Nuancierung. Die Atmosphäre des Stückes schuf Albert Steinrück. Er gab dem kleinen Beamten, dem Drahtzieher der Komödie, das sokratische Haupt und die blinkenden Äugelchen des Schlaubergers und des Phantasten, den saftigen und den sorglosen Ton. Ein Kleinbürger unter Kleinbürgern, aber einer, der die Elastizität, die ihn zu dem grossen Schwindel treibt, immer neu erweist, wenn er etwa in dem hitzigen Kampfgespräch mit dem Grossbrauer, dessen breitspurige Gesten mit ironischem Schwung parodiert. Heinz Salfner als der Brauer ganz Grossmäuligkeit, aber doch wohl, in der geringeren Prägnanz der Gestikulation, zu sehr 'wilder Mann', zu wenig vollblütig. Mit ihnen bildeten besonders Erich Walter und in der Attitude auch Rudolf Blümner, dazu Agnes Müller, Else Bäck und die überbewegliche Gertrud Wolle ein Ensemble, das an dem Erfolg der Komödie nicht geringen Anteil hatte.

300. Mysing, n.d., n.s., GKC.

Wenn Georg Kaiser mit den Begriffen von Geld jonglieren und über kapitalistische oder nicht kapitalistische Grundsätze gewagte Sätze aufstellen kann, dann ist er auf seinem eigensten Felde. Diese Lust, jene Begriffe auf den Kopf zu stellen, merkt man auch einem seiner ersten Stücke *Grossbürger Möller* an, das einmal vor neun Jahren im Düsseldorfer Schauspielhause aufgeführt wurde, und das heute umgearbeitet, den neuen Titel führt *David und Goliath*. In dieser Form wurde es vom Wallner-Theater mit lebhaftem Erfolge aufgeführt. Der Erfolg beruhte nicht zum geringsten Teile darauf, dass diese dreiaktige Komödie ein ganz echter Kaiser noch nicht ist, dass es den berühmten Telegrammstil nicht hat, dagegen einen für Kaisers Verhältnisse ungewöhnlichen Humor. Mit der logischen Zähigkeit, die in Kaisers Dramatik als Kernstück steckt, wird hier der Gedanke ausgeführt, was für kapitalistische und andre Gewinne aus einem falschen Lotteriegewinn gezogen werden können. [...] Wie er, der kleine David, nun den protzigreichen Grossbauer Magnussen, den Goliath, besiegt [...] das hat Kaiser wieder mit seiner technisch sichern Art herausgebracht; der Schluss

befriedigt trotz seiner moralischen Gewagtheit sogar mehr als es bei diesem Dramatiker sonst wohl der Fall ist. Die Regie schien Besorgnis zu haben, dass das Stück sich allzusehr als wirksames Volksstück offenbaren könne – wozu es gute Anlage hat und übertrieb in Spiel und Ausstattung ein bisschen zu sehr ins Karikaturhafte. So zum Beispiel war der Grossbauer Jochum Magnussen ziemlich reine Karikatur. Die Hauptrolle des Stücks, die des gemütvoll-ironischen, etwas zum Phantastischen neigenden Kleinbürgers Sophus Möller, verkörperte Albert Steinrück sehr wirksam.

301. A. Mü., *Berliner Morgenpost*, 1.11.1924.

Kaiser gibt ein paar feinkomische Augenblicke. Die machen ihm Schulze oder Müller nicht nach. Er gibt sie unterirdisch. Sie erwachsen aus menschlichen Umlagerungen, gesellschaftlichen Verschiebungen, wo ein Wort, ein Satz – eine Weltanschauung festhält. Kaisers Menschen sind auch in der Frühe schon starr, seelenlos, konstruiert, – Maschinen des Lebens. Seine Sprache ist hier noch verhältnismässig gedehnt. Selten nur leuchten geistige Raketen auf. Zwei, drei Worte im Dialog lassen den zukünftigen scharfen Ingenieur des modernen Dramas erkennen. Irgend etwas Besonderes zeigt diese Komödie nicht, darum konnte sie von Schulze oder Müller geschrieben sein.

Emil Linds Spielleitung vermischte Marionettenstil und altes Lustspiel. Er kam damit nicht recht vorwärts. Die darstellerische Spannung litt an dem Zusammenstoss der Zeitstile. Albert Steinrück, David, stellte den Kleinbürger auf sicheren Boden, gab ihm spitzbübische Steigerung, romantische Neigungen und den triumphierenden Abschluss eines Siegers. Heinz Salfner, Goliath, war sehr trottelhaft, aufgeblasen, dickfellig, mit der hohlen Geste des geldlichen Riesen.

Diese schauspielerischen Anstrengungen hätte man bei Werken von Schulze oder Müller unterlassen. So gefiel man sich in einer Rettung der dramatischen Frühzeit Kaisers. Die Kultivierung von Schulze oder Müller ist aber notwendiger und dankbarer als den abgerundeten Charakter eines Gewordenen durch falschen Ehrgeiz zu stören.

302. F. E., *Berliner Tageblatt*, 1.11.1924.

Seelenkühl, gehirnstark hat Kaiser auch diese 'Komödie' geschrieben, die durchaus ein Volksstück ist, also mit dem Recht auf etwas Kitsch, mit dem Recht, sehr viel von dem Gelde und seinen Wirkungen zu sprechen. Es spielt in der Gegenwart, aber das alte phantastische Wiener Volksstück leuchtet hinein. Die Regie, Emil Lind, nahm es denn auch grotesk, mit einigen Überschärfen. Spitzendarsteller: Albert

Steinrück und Heinz Salfner. Der Beifall war sehr stark.

Die Flucht nach Venedig

9.2.1923, Uraufführung, Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg. Dir.: Merck; Ernestine Costa (Sand); Gerth (Musset).

303. Jo Lherman[n?], n.d., n.s., GKC.

Schon das Lesen des [...] Buches rief den Eindruck des Einmaligen, Grossartigen hervor und erzeugte vor allem die überraschende Erkenntnis, dass Georg Kaiser, von vielen bestaunt, von mehreren angefeindet, in seiner fast übergrossen Selbstsicherheit den steilen Weg expressionistischer Dramatik zu einem unerwarteten Ende gegangen ist. Denn auf der *Flucht nach Venedig* werden die Expressionisten nicht reiten können.

Stendhal, damals noch Henri Beyle, Konsul in Civitavecchia, unbeliebt, wenig gekannt, reiste um 1832 von Paris nach Italien, rhoneabwärts, zu Schiff, und traf Musset und die Sand, die eine verliebte Reise nach Venedig machten. Neben Stendhal, den die beiden belächelten, waren sie doch sehr klein: Georg Kaiser zeichnet Musset in Grössenverhältnissen, wie sie Rimbaud oder Baudelaire entsprächen, die Sand als die geistvolle Frau, die sie war, als die Dichterin, die sie doch nicht ganz war. Jedoch sind sie ihm nur irgendwelche Geschöpfe, die seiner Idee dienstbar sind.

Die Handlung – dieses Drama ist ein Fluss von Handlung – ist also nicht von wesentlichstem Belang. [...]

Also ein Drama: Literatur. Dieses Drama ist von einer Vollendung, die unerhört ist, und ragt aus dem Babel erstrebender dramatischer Versuche als ein endlicher, gefügter Turm. Der Georg Kaiser, der es schrieb, ist nicht mehr nur der des *Gas* und der *Koralle*: dieses Schauspiel ist gesetzt, gebaut, gemeisselt, fertig geworden; in einer Sprache, die deutsch ist, in der man nicht mehr nach Artikeln suchen muss, denn hier ist jeder Aufschrei artikuliert. Freilich ist Kaiser Expressionist geblieben: aber der Expressionismus der *Flucht nach Venedig* ist kein Plakat, sondern Kunst. Die vier Akte sind von einer Dichtheit und Geschlossenheit, dass sie auf der Bühne stehen und Kaiser auf einen ganz anderen Ort als den des Fahnenträgers stellen: *Die Flucht nach Venedig* steht über Streit und Geschrei, sie ist keine Meinungsäusserung, keine Tendenz, kein Aufruf. Sie ist ein Drama.

Selbst die Unzulänglichkeit der Aufführung des Intimen Theaters in Nürnberg, in der nur die Münchnerin Ernestine Costa als Sand am Platze war, vermochte den gewaltigen Eindruck des Werkes nicht abzuschwächen. Ein schlechter

Schauspieler, seine Stimme als Moissi vibrieren lassend, machte Musset zu einem nervösen Weichling, der er vielleicht in der Tat war, aber nicht in Kaisers Stück sein kann; Hanns Mercks italienischer Arzt war immerhin nicht der schlechteste. Doch blieb vor allem die Straffheit der Regieführung, die erste Forderung, unerfüllt, und von den Schauspielern empfing nur die Costa – da der Dichter nicht anwesend war – den Beifall zu Recht.

304. Georg Decker, *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 117–18.

Gleichzeitig mit Prag kam am Intimen Theater das neueste Kaisersche Bühnenwerk *Die Flucht nach Venedig* heraus. [...] Kaiser will von der historischen Figur, die er nur als 'zufälliges Gefäss' betrachtet, zum Typus gelangen. Er sieht in der Sand und in Musset nur das Weib und den Mann, allerdings von einer besonderen Art. Der Dichter geht weiter: George Sand und Alfred de Musset sind für ihn ein Widerspiel von Geist und Sein, von Hirn und Leid. Das ist gewiss richtig, aber sich ganz von der historischen Figur, von der Tradition abstrahieren, kann auch Kaiser nicht. Dieser vernünftige, artistisch kühl denkende Dramatiker wird von den aufflackernden Impulsen und Gefühlen, die die Episode und das Hauptthema in ihm aufrühren, erregter als seine Absicht ist, und so steht manche Szene in diesem Stück, die gar nicht nach Kaiser klingt. Da ist mehr Leidenschaft und Gefühl, mehr innere Blutwärme, als man von Kaiser erwarten konnte. Und gerade das macht das Stück wertvoll. Überflüssig zu sagen, dass Kaiser auch diesmal ein starker Techniker ist, der seine Szene klug aufbaut und steigert, der im Stil die knappste Diktion liebt, der der Phrase abhold ist. – Das Intime Theater brachte das Stück in einem ausserordentlich geschmackvollen Rahmen. Direktor Merck führte eine geistvolle Regie.

305. -n., 10 Feb., n.s., GKC.

[...] Georg Kaiser führt die aus der Geschichte genommenen Figuren ein, belädt sie mit der Fracht seiner Gedanken, ohne dass er aber dem Zuschauer wirklich näher kommt. Es wird ihm eine psychologische Studie aus seiner Arbeit, es interessiert ihn offenbar, die Seele und das Wesen der Sand zu analysieren, zu zeigen, wie dieses 'Fischwesen', die Frau, die als Spieler und Zuschauer zugleich sich zeigt, zu den Stoffen ihrer Werke kommt, wie sie die Liebe zu Musset spielerisch ausnützt, wie auch bei ihr 'das Wort das Leben tötet'. Das Schauspiel ist ein Zeugnis für Kaisers Intellektualismus, es ist klug und nicht uninteressant, aber keineswegs fesselnd, man verlässt das Theater mit einem peinlichen Gefühl der Leere trotz aller

der grossen und klingenden Worte, die Georg Kaiser wie kein zweiter zu setzen weiss. Die Aufführung unter Leitung Direktor Mercks war flott und zügig. Frl. Costa hob die Gestalt der Sand wirksam heraus, formte und gestaltete sie und suchte sie mit Leben zu füllen, was allerdings in diesem Falle nicht vollständig gelingen kann, weil diese Sand nur eine Marionette ist. Trotzdem aber bleibt die Leistung der Künstlerin hochwertig. Mit grosser Wärme sprach Herr Gerth den Musset, es lag ein Zug von Grösse und Tiefe in seinem Spiel. [...] Das malerische, reich gestaltete Bühnenbild darf besonders erwähnt werden; die Aufnahme war ziemlich kühl.

27.3.1923, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin. Dir.: Bernhard Reich; Agnes Straub (Sand); Walter Janssen (Musset); Wilhelm Dieterle (Der italienische Arzt).

306. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 25 (1922–23), 800–01.

In Georg Kaisers *Flucht nach Venedig* ist das Ineinander äusserer und innerer Handlung zu einem Auseinander und Gegeneinander geworden. Charakteristik wird damit zu Plakat, die Handlung selbst zu blinder Scheibe –: dass gelegentlich ein Sonnenstrahl darin glitzert, ist darum noch nicht ausgeschlossen; durchsichtig wird sie nicht.

[...] Charakteristik ist Plakat geworden! Und ganz zum Schluss erst wird die blinde Handlungsscheibe geputzt. Als wäre sie eine Mondsüchtige, die selbstverloren Dächer erklimmt, so ruft sie Musset bei ihrem Literaturnamen und – bringt sie damit zum Absturz. Wer's glaubt!

Als Handlungssymbol nichtig, als Handlungsspielerei höchst geschickt erdacht und glänzend durchgeführt. Im raschen Wandel ist Aufstieg und Abstieg, jedes Handlungsmoment ist plastisch gestaltet, jeder Augenblick hat Bühne. Trotzdem: auch als Handlungsspiel geht *Die Flucht nach Venedig* verloren. 'Das Wort tötet das Leben' lautet (in Hinblick auf George Sand) der Schlusssatz des Dramas. Das tut das Wort bei Georg Kaiser wirklich. Denn, mag man seinen Stil beurteilen wie man will, es ist der Stil des Schreibenden, der Merkmale setzt, Abbreviaturen sucht, die Charaktere bei ihrem Stichwort aufruft. Es ist nicht der Stil des Miterlebenden, der sich an seine Gestalten verliert, nicht der des Schöpfers, stumm in sich und nur aus dem Geschöpfe offenbarungskräftig. Kaisers Wort entsinnlicht wie die Formel. Aus sich heraus und für seine Präparaten-Dramatik hat er recht: 'Das Wort tötet das Leben.'

307. Friedrich Düsel, *Westermanns Monatshefte*, Jg. 67, pp. 407–08.

Ab und an scheint es zwar, als wolle sich das junge Dichtergeschlecht selbst unter die Rute nehmen und sich mit Strenge oder Humor zu der Übereinstimmung mit sich selber und dem allgemeinen Zeit- und Weltgefühl erziehen, ohne die sich ein Dichter, zumal ein Dramatiker in seiner Bedeutung auf die Dauer nicht zu behaupten vermag. So hat Sternheim einmal seinem blasierten Snobismus die Peitsche gegeben, Toller sich von seiner Verhimmelung der proletarischen Massengefühle zur Ordnung gerufen, und jetzt versucht, wie mir scheint, auch Georg Kaiser sein eignes zügelloses und unfruchtbares Literatentum vor den Richterstuhl der Komitragik zu ziehen.

Wie begreiflich, wählt er dafür eine Maske; eine Maske aus der Literaturgeschichte, nämlich 'Die Fahrt nach Venedig', die im Jahre 1834 die dreissigjährige George Sand und der vierundzwanzigjährige Alfred de Musset antraten, um unter dem ewig blauen Himmel Italiens den ewigen Liebesbund ihrer Gefühle zu schliessen, der dann so jämmerlich schnell und so erbärmlich alltäglich an der Treulosigkeit der Frau, der Schwäche des Mannes und ihrer beider mehr der Literatur als dem Leben zugeschworenen Seelenarmut zerbrach. Kaiser hält sich dabei, von gewissen subjektiven Erlebnisnuancen abgesehen, ziemlich eng an die überlieferten Tatsachen, wie sie zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Briefausgaben der beiden Schriftsteller und in den Veröffentlichungen von Mariéton und Spoelberch de Lovenjoul ans Licht getreten sind, aber auch mit dem Rüstzeug dieser Dokumente, die durch die beiden Kontrastromane *Elle et lui* der George Sand und *Lui et elle* von Paul de Musset, Alfreds Bruder, noch vermehrt werden, gelingt es ihm nicht, die Tragikomödie des von Papier und Druckerschwärze besessenen Literatentums zu gestalten, dem sich unter der Hand alles, was es berührt, in ein Buch oder ein Feuilleton verwandelt, wie einst Midas, dem habgierigen König der Phrygier, selbst Speise und Trank zu Gold wurden. 'Du erlebst nur, was du beschreiben kannst!' ruft der eifersuchtskranke Musset der männer-, aber noch mehr büchertollen Geliebten zu, ist aber selbst dem Leben nicht näher als sie. Und wie den beiden Hommes de lettres des 19. Jahrhunderts, geht es auch dem modernen Dramatiker. Kaisers verhängnisvoller Irrtum in diesem (von den Kammerspielen mit Agnes Straub und Walter Janssen aufgeführten) Stücke ist der, dass er wähnt, Literatur mit Literatur, Papier mit Papier zwingen zu können, während gerade solche Stoffe mehr als alle andern vom Blute des Lebens trinken wollen, wenn aus Schemen Körper, aus Gefühls- und Gedankenschnitzeln Schicksale werden sollen. Schnitzler in seinem behenden Einakter *Literatur* [...] hat dem Thema von der Todfeindschaft zwischen Literatur und Leben jedenfalls weit mehr abgewonnen als Kaiser mit seinem auf ellenhohen historischen Socken einherstelzenden Dreiakter

[sic].

308. anon., 2 April, n.s., GKC.

Georg Kaisers neueres Stück *Die Flucht nach Venedig* ist nun auch hier gelandet, in den Kammerspielen, und interessierte mehr als andre Stücke des Autors durch die Geschichtlichkeit seines Inhalts [...]. Für den Geist Kaisers, der hier wieder in kühlem Blitze eine dramatische besondere Situation beleuchtet, den Zusammenstoss des Menschen, der dichtet, mit der Dichterin, die lebt, um zu schreiben, ist gerade die historische Bedingtheit einer [sic] Hemmung. Er hat sie nicht zu genau genommen. Er hat vor allem zuletzt den satirischen Ton gewonnen, der ihn über die Schwierigkeit literarischer Personen hinwegbringt. Er heizt die Sprache ein, um sein Blitztempo zu behalten. Er ist nicht ganz konsequent, weil genaue Zeichnung die Impression seiner Idee nehmen würde. Es bleibt eine starke intellektuelle Berührung. Agnes Straub ist geboren für diese George Sand, deren unbewusste Schauspielerei zwischen Leben und Schreiben sie mit aller Bewusstheit trifft.

309. Mysing, n.d., n.s., GKC.

Es kommt gewöhnlich weder für die Autoren noch für das Publikum etwas dabei heraus, wenn die Schriftsteller sich selbst auf die Bühne bringen. Die Gewohnheit der Selbstdurchwühlung verführt sie zu Ausführungen, die nur für den Mann vom Fach Interesse haben und schwächt die dramatische Stosskraft. Dieser Gefahr ist auch Georg Kaiser unterlegen, als er uns in der *Flucht nach Venedig* das alte romantische Zwischenspiel von der Liebe George Sands und Alfred de Mussets zu einem mittelmässigen Schauspiel umschuf, das seine Berliner Erstaufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters erlebte, dort aber nur einen sehr mässigen Erfolg hatte. Über diese Liebe des literarischen Mannweibes Aurora Dupin und des romantischen Ästheten Musset in der Lagunenstadt ist schon so viel Tinte vergossen worden – vor allem von den Beteiligten selbst! –, dass man sich wundern muss, wie Dichter immer noch darauf kommen, aus diesem verstaubten Schacht Perlen heraufholen zu wollen. Georg Kaiser erzählt uns also in vier Akten seines atemlosen telegrammartigen Stils, wie Musset in Venedig mit seinem Bruder Paul Musset angekommen, von dem Besuch der ihm nachgereisten George Sand überrascht wird [...] George Sand verhindert dies Duell, überzeugt den Engländer, dass er Unrecht hat (!), betrachtet auch die Liebe zu dem Arzt nur als eine stofflich ausbeutungsfähige Episode und geht nach Paris zurück, weil die Zeitungen von ihr sprechen, und weil Flaubert sie zu irgendeiner Vorlesung einlädt. Mit dem

ironischen Wort des zuschauenden Musset: 'Das Wort tötet das Leben!' schliesst das Stück. Man könnte ebensogut das Gegenteil sagen, das Wort erweckt das Leben – in vielen Fällen. Georg Kaiser hat mit diesem Stoff und seiner Behandlung einen doppelten Missgriff begangen. Zunächst hat der Konflikt Musset-George Sand, der ja doch in Wahrheit ein innerlicher war, nicht dramatischen Gehalt genug, um für vier Bühnenakte auszureichen; weil der Dichter das selbst fühlte, hat er die ziemlich unglaubwürdige Episode mit dem Engländer eingeführt. Zweitens eignet sich der besondere Stil Kaisers – in diesem Stil liegt seine Bedeutung für das zeitgenössische Theater! – gar nicht für jenes Zeitalter; er musste dessen Bild verschieben und verwirren. Dieses Zeitalter war geschwätzig und gefühlsselig (man lese in Mussets *Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts* die Liebesgeschichte nach); die Hetzjagd der Kaiserschen Telegrammsätze wirkt hier wie Faustschläge. Wundern muss man sich auch, wie wenig die Regie Bernhard Reichs getan hat, um die Wirkung des Schauspiels zu heben. Der Regisseur musste fühlen, dass diese Wirkung ganz wesentlich daran gebunden war, dass der Zuschauer ein deutliches Bild von Venedig – meinetwegen von einem kitschigen Venedig! – als der romantischen Kulisse erhielt. Davon war aber sehr wenig zu spüren. Dass das Werk trotzdem am Schluss einigen Beifall erhielt, war nur den Schauspielern zu danken, insbesondere dem grossen Talent von Agnes Straub, die mit starker Leidenschaft die George Sand spielte und auch Walter Janssen, der mit einer heute seltenen Sprechkunst den Musset verkörperte.

310. Fritz Engel, n.d., n.s., GKC.

Die deutschen Dramatiker, gegenwartstrist, schweifen in utopistische Zukunft oder sie fallen in die Vergangenheit. Sie malen alte Portraits: Grabbe, Hölderlin, Beaumarchais, Elise Lensing. Die einen tun's aus Lust am Historischen und Analytischen, die anderen, und die Mehrzahl, um zu zeigen, dass jene Tage bessere Tage waren. Auch Georg Kaiser, dem das Universum gerade gross genug als Stoffquelle ist, wandert um hundert Jahre zurück. Alfred de Musset, George Sand: gute Köpfe, die wir selbst in einem von ihren Landsleuten gepeinigten Deutschland ehren wollen. Kaiser hat ihren Wandel studiert, kennt ihren Konflikt, benutzt ihn mit einiger Freiheit und macht daraus ... ja, was macht er?

Diese *Flucht nach Venedig* ist schlechter und ist besser als ein Theaterstück. Sie hat die Gliedmassen eines Schauspiels, kein äusseres Organ und kein inneres fehlt, aber jener Zuschauer, der mit seinesgleichen den Raum füllen soll, wird sagen: 'Alt-Heidelberg ist ergiebiger'. So denkt auch Felix Hollaender, der jetzt unter dem Gehämmer seines Gewissens wieder einmal arg auf die Zeitungen schimpft; immerhin, und er sei dafür gepriesen, bereitet er nach dem

Prinzen von Sachsen-Karlsburg den Prinzen von Homburg vor. Nur eine Minderheit, wohl nur der engste Theoretikerkreis und der Leser des Buches wird empfinden: *Die Flucht nach Venedig* ist ein Exempel, das eine gedankliche Kontroverse veranschaulicht, es ist ein Gehirnspiel, ein Dialog oder Tetralog über das Wesen des Schöpferischen, über das Thema 'Mensch und Dichter'. Dies alles ist es mehr als nur ein Doppelportrait. Ein pures Geiststück.

Faust-Goethe war nicht zufrieden, als er schrieb: 'Im Anfang war das Wort.' Das Wort sei nichts. Kaiser geht weiter. Das Wort ist kein Nichts, denn es kann selber vernichten. Der Schlusssatz des Schauspiels heisst: 'Das Wort tötet das Leben!' So spricht Musset zu Aurora Dupin, genannt George Sand. [...] Sie [Sand] will ihn [Musset] wiederhaben. Er: Ich bin für dich ja nur Stoff, wie alles für dich nur Stoff ist!

Da sind wir beim Kern, der sich dann klarer enthüllt und im vierten Akt breit-didaktisch erörtert wird. Musset bricht in Aufregung zusammen. Ein italienischer Arzt wird geholt. [...] Sie [Sand und Musset] trennen sich ohne Feindschaft – der Gegensatz bleibt klaffen.

Wo steckt er, dieser Gegensatz? Musset ist der reine Empfinder, der von innen nach aussen lebende; George Sand lebt von aussen nach innen. Musset schliesst die Augen, wenn er dichtet; George Sand öffnet sie, eh' sie es tut. Dort ist Poesie, hier angeblich nur Literatur, und 'die Literatur deckt alles mit Flugsand zu.' Das klingt sehr wahr, aber beide Produktionsmethoden werden durch erhabene Zeugnisse gerechtfertigt. Für George Sand sprechen die allerköstlichsten Beispiele. Der Schaffenskomplex 'Goethe' taucht auf. Goethe hat immer gedichtet, was er erfahren hatte, er war dabei sehr rücksichtslos, aber sein Egoismus hat der Welt mehr geschenkt als sein Altruismus ihr hätte geben können. Im Ganzen: es wird ein Problem aufgeworfen. Hier gewinnt es noch autobiographischen Wert. Georg Kaiser möchte sein Musset sein, weil er für einen George Sand gilt, 'kalt in Glut und heiss in Frost.' Er nimmt 'die ewige Keuschheit des Erlebens' für sich in Anspruch. Dieses Schauspiel, aller Bilder voll, ist ein Plaidoyer in eigener Sache – Verteidigung eines kühlen, nur immer von fliegender Hitze gesprenkelten Talentes.

Wir werden ihn nicht missachten, denn er ist in seiner Weise ein Starker, er ist ein ungewöhnlich reicher Intellekt. Dabei spielt er mit ältesten Mitteln: Lauschszenen und dass Gestalten auf der Bühne von den anderen nicht bemerkt werden. Rede und Gegenrede sind gestanzt. Einzeiler auf Einzeiler. Dabei gefallsüchtig, Schlichtes wird unschlicht gemacht. Mussets Bruder sagt: 'Dein Verleger brannte mir seinen Wunsch nach einem Manuskript von dir in die Seele.' Schwulst! Anderes wieder in der Gedrungenheit dem Leser fast, dem Hörer ganz unverständlich. 'Grund steift unter mir.'

Für die Wirkung des Augenblicks also eine verlorene Sache. Nicht einmal rettbar durch die Darstellung. Es muss

da eine Leidenschaft aus verdünnter Luft gegriffen, es muss eine Temperatur erzwungen werden, die sofort wieder verfliegt. Die Regie (Bernhard Reich) hilft sich, indem sie die Schauspieler nicht ab- und zugehen, sondern ab- und zurennen lässt oder Treppen anordnet, die ein bischen [sic] Poltergeräusche erlauben. Die Hauptdarsteller können fast nur dekorativ wirken, können gut aussehen, gut sprechen, gut steigern wie Walter Janssen als Musset. Und Agnes Straub, eine so Vielseitige, überleuchtet mit einer Fülle höchst reizvoller Einzelheiten nur das Dunkel des Wiederspruchs, dass diese George Sand uns unangenehm sein soll, weil sie eine polarkalte Literatin – und angenehm, weil sie doch sehr gescheidt, sehr klar und ein prächtiges Weibsbild ist.

Die anderen? Haben kaum etwas zu sagen. [...] Wilhelm Dieterle ist der italienische Arzt: düsterdämonisch, versunken, auch er nur zum Anschauen.

Der Beifall war dünn und galt nur den Schauspielern.

[1925], Schauspielhaus, Munich. Charlotte Schultz (Sand); Forster-Larrinaga (Musset).

311. anon., *Allgemeine Rundschau*, No. 43, 22.10.1925, p. 702.

Wenn jemand nicht weiss, wer George Sand und Alfred de Musset waren, so ist das nicht so schlimm, als wenn er sie erst durch Gg. Kaiser kennen gelernt und nun meint, diese Zerrbilder glichen irgendwie der Wirklichkeit. Diese immerhin repräsentativen Dichtergestalten der französischen Romantik waren doch mehr als eine skrupellose Dirne und ein salbadernder Schwächling. Diese historische Unrichtigkeit schlösse natürlich nicht aus, dass das Stück an sich fesselnd wäre, aber das ist durchaus nicht der Fall. Ich habe an den Stücken Kaisers gewiss schon mancherlei auszusetzen gehabt. Aber dass er geradezu langweilig wirkt, das ist in dieser *Flucht nach Venedig* zum erstenmal der Fall. Woher das kommen mag? An der geistreichelnden Schönrednerei, die Papiersprache ist. Alfred de Musset hat sich, um seine Freundin einmal etwas los zu sein, nach Venedig begeben. Die Sand kommt ihm nachgereist und die Folge der Auseinandersetzung ist, dass der nervenschwache Dichter todkrank wird. George Sand lässt einen Arzt rufen, verliebt sich rasch in diesen und verführt ihn. Da erscheint eine Engländerin, die Skandal macht, weil man ihr ihren Geliebten, den Arzt, geraubt hat. Kaum ist sie ein wenig beschwichtigt, erscheint ihr Mann als Rächer seiner Ehre. An Stelle des Arztes tritt ihm die gerne Männerkleider tragende Sand mit dem Degen in der Hand entgegen. Kaum kreuzen sie die Waffen, als der Engländer sie als Weib erkennt. Nun redet George Sand auf den Herrn hinein, bis dessen einfaches Hirn den Ehebruch vergessen und er gerührt zu seiner Frau

geht. Musset hat alle die kompromittierenden Szenen belauscht. (Sein Befinden ist wieder erheblich besser.) Er tröstet hilfreich und gut den Arzt, seinen Nebenbuhler, denn die Sand eilt fort nach Paris. Wenn ein neues Journal gegründet wird, muss man zur Stelle sein. Sie reist, wie sie gekommen, mit einem 'deutschen Fräulein'. Ich wollte es gerne für eine alberne Gans halten, allein der Verfasser zwingt uns, perverse Beziehungen anzunehmen. – Niemand vermag sich für diese Menschen zu erwärmen. Sie leben nicht, so viel sie auch sprechen. Forster-Larrinaga trug eine gute Mussetmaske, aber es blieb im wesentlichen Maske. Charlotte Schultz sieht der Sand nicht ähnlich, spielt aber temperamentvoll und graziös. Die Sand, heisst es einmal, registriert auch in der Ekstase ihr Gefühl, um es literarisch zu verwerten. Hierin steckt wohl, was Kaiser gestalten wollte. In der ersten halben Stunde wurde zu leise gesprochen. Wenn die Leute nichts hören, vergessen sie nicht ihren Husten und husten sie, hört man noch weniger.

[1929], Gastspiel, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Otto Kirchner; Agnes Straub (Sand); Leo Reuss (Musset).

312. H. W. K., *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 3.11.1929.

[...] Ein solches Wesen [Sand] auf die Bühne zu bringen, musste gerade eine Agnes Straub reizen; denn diese Schauspielerin schafft nicht wie die Dorsch oder die Höflich aus der ganzen Fülle einer durchlebten Menschlichkeit, sondern aus der psychischen Zwischenlage, in der ein wacher und scharfer Intellekt sich mit einer gespannten Leidenschaft trifft. So verlor sie sich in ihrem Spiel nie so tief in das Liebeserlebnis mit Musset, dass sie nicht leicht den Weg zu sich und zur literarischen Ausnutzung des neuen Stoffes finden konnte. Ihr Spiel behielt die ironische Überlegenheit über jede Situation; ihre leidenschaftlichsten Ausbrüche führten nie bis über die Grenze der Persönlichkeitsform ins Endgültige, in das Verlieren ihrer selbst. Sie blieb spielerisch, geisteswach; sie traf den Ton der erlebnismässigen Unwahrheit.

Damit fand sie den Charakter des Künstlers Georg Kaiser selbst, der auch in seinem tiefsten Stück, den *Bürgern von Calais*, zur Kunst nicht gelangte aus einem restlosen Untergang im Erlebnis des Stoffes, sondern geistig konstruktiv sich immer über ihn hielt und damit nicht in den furchtbaren und allein fruchtbaren Entscheidungskampf des Dichters in sich selbst, um seine menschliche Existenz geriet.

Neben dieser Grundschwäche der Dramatik Kaisers aber besitzt dieses Stück einen Fehler, den man oft bei den Schriftstellern findet, die wie Kaiser im dramatischen und sprachlichen Bau ihrer Stücke geistig konstruktiv vorgehen.

Sie scheitern leicht am historischen Stoff, den sie nicht selbst erfunden haben, sondern der sich ihnen in fertiger Form anbietet. Man könnte sagen, er bedrücke sie so stark, dass sie ihm trotz ihrer Absicht, ihn sich geistig zu ihren Zielen untertan zu machen, doch immer wieder verfallen. Das trifft in vollem Umfang auf dieses Schauspiel zu. Es hat streckenweise den überwirklichen Stil des Kaiserschen Dialogs, und zwischendurch enthält es realistisch psychologische Kleinarbeit, die jenem entgegengesetzt ist. Es ist teils geistig stoffüberlegen, teils milieuhaft stofflich.

Dieses künstlerische Versagen des Verfassers wurde in der Aufführung durchgängig noch dadurch unterstrichen, dass alle Schauspieler, Agnes Straub mit eingeschlossen, in ein realistisches Spiel verfielen, das bei Georg Kaiser durchaus unangebracht ist. Während aber Agnes Straub in ihrer Sprechform sich von dieser Ebene ziemlich fern hielt, bewegte sich ihr Ensemble ausschliesslich auf ihr, sodass der Eindruck des historischen Stückes nicht ein Mal überwunden wurde. Es gehört zur Aufführung eines Kaiserschen Werkes ein geistig bewegliches, sprachlich durchgebildetes Ensemble, das einen geistig durchleuchteten Dialog sprechen kann und im Spiel den solcher Sprechform gleichgearteten Stil besitzt. Dazu besass keiner der Schauspieler in dieser Gesellschaft auch nur Ansätze. Selbst der Schauspieler des Dichters Musset, der sich gelegentlich Mühe gab, den konzentrierten Sprechstil Kaisers zu treffen, erreichte nicht die ihn bedingende geistige Prägnanz und Entstofflichung des Werkes. So klangen gerade die scharf geschliffensten Dialogstellen nur brüsk, abgerissen, atemlos. Da auch die schauspielerischen Leistungen selbst innerhalb der gewählten realistischen Form nur handwerksmässig blieben, war der Abend eine Enttäuschung. Dass das Bühnenbild vom Geiste Kaisers nichts besass, drückte den Eindruck noch mehr. Wir sollten das Virtuosentum, das sich in den Reihen der Berliner Stars mit ihren Gesellschaften seit einigen Jahren breit macht, in Ansehung der schlimmen Wirkungen, welche die gleiche Erscheinung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf das deutsche Theaterpublikum ausübte, entschieden ablehnen.

Gilles und Jeanne

2.6.1923, Uraufführung, Altes Theater, Leipzig. Dir.: Dr. Kronacher; Lothar Körner (Gilles); Margarete Anton (Jeanne).

313. Erich Michael, *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 259.

Ich halte Schillers *Jungfrau von Orleans* gewiss nicht für eine unübertreffliche Dichtung, aber Kaisers Gestaltung des bekannten Stoffes hat sie mir ordentlich liebgemacht. Kaiser hat in den Mittelpunkt der in psychologischen Fetzen gegebenen Handlung Gilles de Rais, den Marschall von Frankreich, gestellt [...] Nur die ersten drei Szenen sind, von einigem Grotesken abgesehen, künstlerisch geniessbar, ja machen auf das Folgende begierig. Freilich, was dann kommt – stellenweise gewiss nicht ohne dichterische Schönheiten –, enttäuscht bitter: ein sonderbares Gemächte, aus überhitzter Phantasie heraus erklügelt. Hat Schiller schon in seinem Stück das Geschichtliche völlig überwunden, so ist Kaiser darin bis zur Sinnlosigkeit gegangen. Er lässt z. B. seinen Trottel von König mit brennender Tabakspfeife auftreten und Gilles vor Gericht von der Verschleppung junger Mädchen in die Bordelle Amerikas sprechen. Und doch hatte die Dichtung einen bedeutenden Schlusserfolg. Kunststück bei unserem heutigen Theaterpublikum, wenn man neben den tiefsten Ernst das Groteske stellt. Bühnenleitung und Darstellung haben sich um dieses verlorene Werk ganz ausserordentlich verdient gemacht.

314. Georg Witkowski, *Das literarische Echo*, 25 (1922–23), 1000–02.

Mit jedem neuen Bühnenerlebnis eines Kaiserschen Werkes wird das Grundgefühl unzweifelhafter: er ist der Sudermann des Expressionismus. Damit soll gar nichts Herabsetzendes gesagt sein. Der Sudermann der neunziger Jahre hat aus dem Wolkenkuckucksheim naturalistischer Theorien eine Reihe theaterfähiger Stücke herabgeholt und mit *Ehre*, *Heimat*, *Schmetterlingsschlacht*, *Johannisfeuer* für die Anerkennung neuer Kunst mehr geleistet als hundert Zielbewusste. [...]

Das soll die Vorrede zu einer doppelt begründeten Apologie Georg Kaisers sein. Erstens: er macht Theater. Er weiss, was ein für allemal von den Brettern herabwirkt, nämlich das spannende Geschehen und der interessierende Mensch in einem ungewöhnlichen äusseren oder inneren Konflikt. Deshalb nimmt er zum Ausgangspunkt mit Vorliebe die historische Anekdote, die von solchem einmal dagewesenen

Geschehen berichtet: *Jüdische Witwe, Bürger von Calais, Frauenopfer*. Zweitens: er biegt sich den Stoff so zurecht, dass die geraden Linien gebrochen, die einfachen Farben zu schillernden Batikmustern ineinander gerührt werden. Damit erreicht er ähnlichen Eindruck, wie die entfesselten, wild verströmenden Ausbrüche seiner angestauntesten Zeitgenossen ihn hinterlassen. Dem Verfahren des jugendlichen Sudermann, der das alte Gesellschaftsstück mit naturalistischen Schnörkeln übermalte, gleicht das Kaisersche insofern, als hier die alte Historie ins Ekstatische, Antiintellektuelle, erotisch Überhitzte hinaufgesteigert scheint.

Nach den schon genannten älteren Dramen gibt *Gilles und Jeanne* dafür einen neuen Beleg. Der Bericht von der Wundererscheinung der Jeanne Darc zeigt neben ihr als Genossen ihrer Siegestaten Gilles de Rais, bei der Krönung Karls VII. in Reims zum Marschall von Frankreich ernannt, dann aber durch höfische Intrige bestimmt, mit seinem Heere die Jungfrau zu verlassen. Später hat Gilles auf seinen Schlössern unerhörten Lüsten in Schandtaten gefrönt. Gegen 200 zusammengeraubte Kinder soll der Unmensch zu Tode gemartert haben, bis dem Mächtigen endlich die verdiente Strafe, der gleiche Feuertod wie der Jungfrau von Orleans wurde.

Diesen ganz äusserlichen Parallelismus des Geschehens wandelte Kaiser in eine ursächliche nach dem beliebtesten Schema hergebrachter Geschichtsdramen. Throne stürzen, Völker steigen und fallen, weil der Hans seine Liese haben will. Gilles de Rais kämpft mit, um die Jungfrau zu besitzen; als sie sich ihm versagt, lässt er sie in die Hand der Engländer fallen und bringt sie durch seine falsche Aussage auf den Holzstoss. Und dann werden aus den geschlachteten Kindern des geschichtlichen Gilles geschlachtete Jungfrauen, die er mordet, weil sie alle sich als ungenügender Ersatz für die vergebens begehrte tote Jeanne erweisen. Am Schluss Gericht über Gilles; er leugnet verstockt, bis die Vision der Jungfrau ihn zum Geständnis zwingt, er zum Schafott abgeführt wird.

Diese Schauergeschichte wird, so trocken erzählt, höchst altmodisch anmuten. Aber wie hat Kaiser es verstanden, mit dem Drum und Dran seiner Erfindungen die Puppen aufs modernste zu kostümieren! Mit Jeanne war da nicht viel anzufangen; aber um so mehr mit Gilles. Er soll von Anfang bis zu Ende in düsterer Glut ungesättigter perverser Gier nach der Reinen gieren, in ihr Ergänzung und Erlösung suchend. Je fiebriger, im zweiten Teil, sein Zustand wird, um so unverständlicheres Deutsch redet er mit seinen beiden Vertrauten, dem goldmachenden Alchimisten und dem Italiener, dem Mädchenfänger und zugleich Werkzeug des Alchimisten (übrigens auch sie beide im Umriss der Geschichte entlehnt). Krampfartig sind Worte und Gesten, krampfhaft zuckend auch die Vorgänge, Spiegelungen seelischer Qualen ohne Ende.

Sein Bestes gibt Kaiser in den beiden Gerichtsverhandlungen, zumal der gegen Gilles, den dritten

Teil füllend. Ein halber Akt vergeht, bis er sein Personal für diese Aktion beisammen hat. Erst kommt Karl VII. mit seinen Höflingen, schon am Anfang mit vielem Glück zur Exposition verwendet, eine Serenissimus-Gestalt von echter Komik. Dann (um von Nebensächlichem zu schweigen) das Volk, der päpstliche Nuntius und die Beisitzer des Gerichts und, stärkste Wirkung, die sechs Mütter der Gemordeten, die blinde Urgrossmutter Jeannes, endlich der Mörder in einer Schar von Gewaffneten.

Ob das alles so vom Dichter vorgeschrieben war, wie ich es sah, weiss ich nicht; ich habe das [...] Buch noch nicht erhalten. Auf jeden Fall gibt dieser Akt dem vortrefflichen dritten der *Bürger von Calais* nichts nach an innerer Spannung und äusserer Steigerung.

Die Leute, denen die Bühne nur noch Tribüne ihrer höchstpersönlichen Angelegenheiten ist, werden verächtlich von Mache, Theater – Schimpfwort! –, Publikumskunst reden. Sie vergessen, dass der Apparat an Menschen, bemalter Leinwand, Gewändern und Maschinen nicht nur dazu da sein kann, um lyrische Expektorationen vom Stapel zu lassen. Kaiser gibt auch davon in *Gilles und Jeanne* eine reichliche Dosis und gerade damit schadet er seinem Werke, als dramatischem Gebilde. Statt dass sein Gilles soviel von seinen Süchten und von den Enttäuschungen durch die sechs falschen Jeannes ächzt und schreit, sollte uns lieber sein Erleben mit einer einzigen dieser Pseudo-Jeannes gezeigt werden, was ohne Zweifel dem Mittelteil zu grossem Vorteil gedeihen würde. Aber solchem derben Verfahren, solchem geraden, unreflektierten Aufzeigen wohnt freilich nicht die Stärke der Selbstspiegelung, des Monologs bei und hier hat der Dichter Georg Kaiser dem Theatraliker das Handwerk verdorben.

Im übrigen vertragen sie sich beide gut miteinander. Was dabei herauskommt ist kein Ewigkeitswert (sind das etwa die 'reinen' Dichterdramen unserer Zeit?), aber es gibt, wenn auch nicht ohne Rest, dem besseren Zuschauer anständige, d. h. ihm anstehende Bühnenerlebnisse. Und wir sollen uns bedanken, wenn unter dem Neuen, was uns heutzutage serviert wird, ein solches Gericht auf den Tisch kommt.

315. Hugo Grothe, n.d., n.s., GKC.

Von den diesjährigen Uraufführungen des städtischen Schauspiels war die von Kaisers neuem Werk unstreitig die fesselndste und durch wirklich künstlerische Regieleistungen (Dr. Kronacher) am meisten befriedigende. Man braucht kein Freund der dichterischen Irrwege Georg Kaisers zu sein, die sich auch in diesem Drama mit quälerisch Erkünsteltem und Ertüfteltem in Handlungsaufbau, Charakterisierung und in raffinierter Sprachformung kundgeben, aber man muss doch das mächtig Aufpeitschende des gewählten Motivs und das

suggestiv Wirkende der Gesamtschöpfung von *Gilles und Jeanne* anerkennen. [...] Würde Kaisers Gilles sich nicht in drei Akten in langen hysterischen Selbstspiegelungen verlieren, wäre er ein gewaltiger Kerl von dämonisch-grausamer Don-Juan-Eigenart. So aber wirkt er zu sehr als von Dichters Gnaden konstruierter Raubtiermensch. Wenn das unter Ägide des Schillervereins aufgeführte Drama trotz Widersprüchen bei den Bizarrerien des dritten und vierten [sic] Aktes lauten Beifall hervorrief, war das fast mehr der Darstellung von der Regie als dem Verfasser zu danken. Der Tiger Gilles Lothar Körners war mit seinen Pranken und Sprüngen von grossartigem Guss; die Jeanne der Margarete Anton von sieghafter heiliger Überweltlichkeit. Und was Dr. Kronacher in feinster Abstimmung von Stil und Farbe an architektonischen Details wie an Gesamtbildern, vor allem auch unter prächtigem Aufbau der Menschenmassen in der Schlussszene des Tribunals im Dom, aus dem Stück herausholte, hat sich der Dichter schwerlich vorgestellt.

August 1924, Dramatisches Theater, Berlin. Dir.: Karl Vogt; sets: Hans Poelzig; Wilhelm Dieterle (Gilles); Maria Eis (Jeanne); Hubert von Meyerinck (Der König); Theodor Loos (Der Alchemist).

316. H. Ihering, 30.8.1924, in *Von Reinhardt bis Brecht*, II (Berlin: Aufbau, 1959), 47–49.

Georg Kaiser hat in diesem dreiaktigen Bühnenspiel Gilles de Rais und Jeanne d'Arc, den Blaubart und die Jungfrau von Orleans gegeneinander gestellt. Sein rasender, nur dramatisch, nur antithetisch erlebender Geist stösst an die äussersten Pole und spannt die letzten Gegensätze zusammen: den siebenfachen Mörder und die Heilige. Kaiser wird von den Elementen des Dramatischen so weit getrieben, dass er über das Dramatische hinausschiesst. Er gerät in die Übersteigerung wie Grabbe im *Don Juan und Faust*. Die Antithese hebt sich auf. Gilles de Rais ist eine monologische Figur. Jeanne ist eine monologische Figur. Beide rasen aneinander vorbei. Er tötet sieben Frauen, weil er Jeanne liebt (die er dem Scheiterhaufen überliefert hat), weil ihm diese sieben aufgegriffenen Dorfmädchen von einem Alchimisten als Jeanne vorgetäuscht werden. Sie ringt mit ihm, schon auf dem Schlachtfeld, weil sie den adligen Menschen in ihm befreien will. Sie opfert sich. Sie zeugt nach ihrem Tode für ihn, wie er gegen sie zeugte, und überwindet ihn, so dass er die Morde gesteht.

Um dem Grabbe zu entgehen, wird Kaiser zum Richard Wagner. Grabbe: das ist die Kontrastierung von Figuren, deren Antithese nicht in ihrer dramatisch-elementaren, Motiv zeugenden, Fabel schaffenden Existenz, sondern in einer fixierten literarischen Vorstellung liegt (*Don Juan und*

Faust). Wagner: das ist das hineingetragene Opfer- und Erlösungsmotiv.

Kaiser fällt in eine Welt zurück, die er schon hinter sich gelassen hatte. Der Präzisionstechniker des modernen Theaters gerät an den schwulstigen Bombast Grabbes, an die neblige Hysterie Wagners. Aber Technik ist nicht fähig, diese überalterte, diese unechte Welt aufzusaugen. So wenig Raum ihr die verkürzten Sätze, die Stichwortszenen gelassen haben – sie flieht zwischen die Sätze, in die Interpunktion. Was das Wort nicht aufreissen kann: die seelische Landschaft, die geistige Perspektive, das sollen die Rufzeichen aufreissen. Aber die Interpunktion überspannt die Sätze bis zum Zerspringen. Es ist wie eine Komposition, die zum Text nicht passt. Die Akzentuierung ist modern. Das Thema nicht. Ein Buch für Richard Strauss von Hindemith komponiert. Oder, Schreker von einer Jazzbandkapelle gespielt. Oder, ein Stuckendrama von Walter Mehring gedichtet.

Jeder andere Dramatiker würde sich aus dieser Sackgasse nicht herausfinden. Georg Kaiser kann sich sogar eine sterile Nebenarbeit leisten und findet in anderen Werken wieder zur Produktivität zurück. *Gilles und Jeanne* ist preziös und brutal, verschwommen und verkürzt. Und sprachlich so wurzellos, dass man szenenweise die Sätze umstellen kann.

Das Dramatische Theater ist in einer Zeit entstanden, wo jedes Neben-Theater, jede Auch-Bühne zugrunde gehen muss, wo nur das Notwendige Bestand hat. Wird es die Kraft haben, diese Probe zu leisten? Die Eröffnungsvorstellung konnte darauf keine Antwort geben. Dass dem Regisseur Karl Vogt hier manches besser gelang, als in der Volksbühne bei Stramm, ist ein Beweis weniger für ihn als für die Wirksamkeit jenes Regieklischees, das sich für ekstatische Dramen herausgebildet hat, und für seine Helfer. Die Gruppierung war durch die Szenenarchitektur von Hans Poelzig gegeben, dessen Verdienst es war, den Bühnenraum nach der Höhe zu ausgenutzt und für Spielmöglichkeiten durchgegliedert zu haben. Aber der Ernst der darstellerischen Arbeit tat wohl. Wilhelm Dieterle wird sich als Direktor hoffentlich mit demselben Ernst für eine Vorstellung einsetzen, in der er nicht die Hauptrolle spielt. Er gab den Gilles mit der sicheren Beherrschung seiner schauspielerischen Mittel. Er brachte alles, was man mit starkem Talent, ohne Persönlichkeit schaffen kann. Maria Eis als Jeanne war entweder von der Regie falsch geleitet, oder sie ist schon so verbildet, dass sie über einen einzigen angespannten Ton nicht hinauskommt. Theodor Loos zeigte als Alchimist Ansätze zu einer neuen Entwicklung, wenn er den scharfen, spitzen Ton aktiv und lebendig macht und nicht als Greisencharakteristik isoliert, Hubert von Meyerinck spielte den einfältigen König mit dem Tonfall der Kaiserschen Sprache (als einziger). Trotzdem wirkt er immer noch dilettantisch ungelöst.

Das Dramatische Theater hat mit gutem Einsatz begonnen. Ihm ist zu wünschen, dass es über das Experimentelle zum Notwendigen, vom Unausgesprochenen zum Ausgesprochenen kommt.

317. Alfred Mühr, n.d., n.s., GKC.

Wilhelm Dieterle war also vorgestern Premierenlöwe, Hauptdarsteller und Direktor. Als Direktor hatte er keinen glücklichen Griff. Georg Kaisers *Gilles und Jeanne* zukünftigen Wert beimessen zu wollen, erscheint gewagt. Unzweifelhaft höher, positiv und frisch war der Hauptdarsteller Dieterle, insbesondere die fleissige Aufführung unter dem Spielwart Karl Vogt. Dieser arbeitete schlicht und doch wirkungsreich. Erhielt in Hans Poelzig einen lebhaften Bühnenbildner, der selbst in Einfachheit farbenglühend zu schwelgen vermochte. Die Klosterszene trug ganz verschlossenen, gedrückten Charakter, etwas geheimnisvoll gehalten, damit dem Verhör zwischen Jeanne und Kardinal mehr dumpfe Atmosphäre gegeben werden konnte. Mir erscheint gerade Hans Poelzigs künstlerischer Beistand wertvoll, weil er den Kaiserschen Gehirnexzessen die Spitze zu nehmen wusste, die eiskalte Dialektik milderte, warme Farben zur Geltung brachte und dem menschlichen Stillstand der handelnden Personen farbenfrohen Rhythmus verlieh. Gilles' Palast war weit und hoch (die Fenster etwas unsauber angedeutet), die Behausung des Alchimisten trüb und verworren wie der Inhaber, Gilles' Schlafkabinett glitzernd, im Halbdunkel umrissen, um so blendender in dem Seidenglanz der Kostüme.

Karl Vogt schloss sich eng an Kaisers gezierte Sprachbehandlung, suchte sich hierfür vorzügliche Schauspieler aus, die in der Wiedergabe nach hohen Leistungswerten strebten. Die Massen hielt er durchweg lebendig, doch wären die Bauernscharen lebendiger, knorriger, fester zu halten. Bei Vogt wackelten sie auf ihren Pantinen gar zimperlich herein. Einer bremste, einer rutschte, – man merkte, sie trugen die Schuhe zur – Premiere. Anstatt die aufgebrochene Schwere des Bauerngeschlechtes zu markieren. Kaiser weist das besonders im Text an. Die sonst so schwerblütigen Bauern sind wild. Man hat ihre Töchter gemordet! Erst geraubt, dann geschändet und gemordet. Sie sind dem Mörder auf der Spur. Das macht sie wild. Gilles tritt ihnen verbindlich entgegen. Sie stutzen, durchstöbern sein Haus, schleppen den Alchimisten herbei. Gilles erdolcht erst den aufgespürten Italiener, dann den leichtfertig plappernden Alchimisten. Jetzt merken die Bauern auf. Gilles tötet kurzerhand zwei wichtige Zeugen! Ihre Rachsucht schlägt wieder empor. Blut treibt zu Blut. Die Bauern fordern Sühne.

Diese ungemein wichtige Szene hätte in der Massenregie wuchtiger gehalten werden müssen. Wie drohende Urwaldriesen

müssen an ihrer Ehre verletzte Bauern dastehen. Nicht – wie bei Vogts Spielleitung – als klapperdürre Männlein.

Wilhelm Dieterle: Gilles. Die beste Leistung, wacker durchgehalten, trotz einiger Starklimmzüge. Letzten Endes ist aber ein junger Theaterdirektor keine alte Tante... Dieterle betonte Gilles' vielfache Wandlungen vom Machtmenschen, über den Lügner, Lustmenschen, Mörder, zum heldenhaften Bekenner in der Erlösung durch die reine Frau.

Dazu gesellte sich ebenbürtig: Theodor Loos, der Alchimist, und Hubert v. Meyerinck, der König von Frankreich. Loos gab dem Alchimisten eine heimtückische Krämerseele, eine bizarre Maske, einen widerspruchsvollen Stimmenklang. Da gellte in Gilles' Verzweiflung das grelle Stimmchen des Alchimisten, der körperlich wenig Vorzüge aufweist und nun durch seltsames Gebahren die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken versucht. Theodor Loos gab diese Figur im mittelalterlich-geheimnisvollen Licht, ohne die offensichtliche Gaukelei des Menschen ausser acht zu lassen. Ein wundervoll einfältiger Knabe war der König Hubert v. Meyerincks: verweiblicht, tänzelnd, kindlich, vorlaut spielerisch. Neben Selbstverständlichkeiten posaunte er tatsächliche Neuigkeiten des Lebens aus, die ihn freudig, sein Gefolge düster stimmten. Die piepsende Sprache bildete vornehmlich in der schwerwiegenden Domszene eine aussergewöhnliche Karikatur. Maria Eis, Jeanne, scheint noch nicht ausgereift zu sein. Sie erniedrigte die geheiligte Jungfrau, die auserkorene Schlachtenlenkerin zu einem schwachen Weibe. Es war kein Aufbäumen in dieser Frau: gegen das Weibliche zum Heldischen. Sie klappte zusammen, als Gilles sein Begehren verdeutlichte!

Dieterle als Direktor... Wir wünschen dem jungen Theaterleiter Erfolg und Bestand. (Besonders letzteres, damit einzelnen Pressevertretern, wie auch uns, ein Platz mit mehr Fürsorglichkeit geboten wird als vorgestern!) Wir streben mit Dieterle zu einer Neuordnung des Theaters. Nur mit dem Unterschied, dass wir das Deutschtum als unser Recht betonen und Übergriffen gemeingefährlicher Natur entschieden wehren. Wir wollen auch als Jungsturm des Geistes mit unsern Mitteln dem kulturellen Aufbau dienen. Unsere Wege können zusammenführen, wenn alle Auseinandersetzungen taktvoll und sachlich geführt werden. Dieterles Losung heisst klar: 'Über die Person die Sache! Über der Rolle – das Theater!' Wir schätzen diesen Ruf. Mag er uns zum gegenseitigen Verständnis mit dem Blick von dem Heute in die Zukunft helfen.

318. Mysing, n.d., n.s., GKC.

Aus Abgrundsnaturen der Menschheit ein Dramatisches Spiel zu schmieden und mit ihnen die grossen Gegensätze einer Zeit zu verkörpern, musste einen Dichter von der Art Kaisers reizen: so machte er aus dem Urbild des Blaubarts,

dem Marschall Gilles de Rais, und der zarten und gläubigen Jeanne d'Arc ein Paar, das wildes Schicksal und dunkle Mystik aneinanderketten. Es war an sich gewiss ein guter Gedanke, dass Wilhelm Dieterle mit dieser Aufführung das von ihm neugegründete Dramatische Theater in der Chausseestrasse (dem frühern Friedrich-Wilhelmstädtischen-Theater) eröffnete. Und der Erfolg bewies, dass es in der Tat ein theaterwirksames Werk war. Er bewies auch, dass das Zusammenspiel dieses neugegründeten Unternehmens tatsächlich besser ist, als wir es in Berlin seit langem gewohnt sind, dass wir darin voll Hoffnung in die Zukunft blicken können. Wenn der Beifall vielleicht stärker hätte sein können, wenn das Publikum am Schlusse sichtlich etwas enttäuscht war, so lag das an der Eigenart des Kaiserschen Stückes, dessen Schwächen zu sehr hervortraten, und das dichterisch sicher nicht zu seinen besten gehört. Sowohl der Stoff der Jeanne d'Arc wie der des Gilles de Rais, das Ideal der Lustmörder, sind heute beliebt, entsprechen jeder in seiner Weise den geheimen Neigungen der Zeit. Man kann diesen Stoff (beide Gestalten waren Zeitgenossen und Kriegsgefährten) entweder naturalistisch behandeln oder romantisch-mystisch oder parodistisch. Das letztere scheint der Fall zu sein bei Bernard Shaws Jeanne d'Arc, die wir in einigen Wochen in Berlin erwarten können. Georg Kaiser wählt keine von den drei Methoden, sondern bringt alle durcheinander, zeigt Ansätze zu jeder einzelnen. Das ist eine bedenkliche Sache. Das ganze Werk wirkt zu erklügelt, der Verstand ist überall zu deutlich sichtbar. Sein Gilles de Rais, der Marschall, der zugleich Alchimist, ein grosser Kriegsheld, ein Verschwender und der verabscheute Kindermörder seiner Zeit war, ist gewiss voll Rätsel und Abgründe. [...]

Ohne von Kaiser zu verlangen, dass er sich dem historischen Gilles de Rais anschliessen soll, der 1440 wegen bewiesenen mehrhundertfachen Kindermords verbrannt wurde, muss man sagen, dies Werk ist zu verworren, um einem Publikum von einfachen Instinkten zu genügen. Theatralisch ist wieder vieles sehr wirksam, aber die richtige Stileinheit fehlt. Kaisers grosse dialektische Begabung hat ihn verführt; aber ihretwegen darf einem Drama dieser Art weder Wahrheit noch Tiefe abgehen, und diese fehlen. Dieser König von Frankreich, Karl VII., der mit modernen Worten um sich wirft, ist Parodie. Andres ist Mystik, andres wieder naturalistisch. Vom Theaterstandpunkt aus wäre es eine recht gute Aufführung gewesen, wenn das Tempo im ersten Teil weniger schleppend gewesen wäre. Glänzend war das Bühnenbild von Hans Poelzig, die Gerichtsszene im dritten Akt. Wilhelm Dieterle selbst, der Direktor, spielte den Gilles de Rais mehr als einen kraftstrotzenden Grandseigneur, der in der Liebe recht empfindsam sein kann, denn als dämonische Natur. Neben ihm trat Maria Eis als Jeanne nicht sehr hervor; sie war einfach und schlicht. Den burlesken König von Frankreich gab recht gut Hubert v. Meyerinck.

319. Dr. Max Meyerfeld, n.d., n.s., GKC.

Der Schauspieler Wilhelm Dieterle ist unter die Direktoren gegangen. Er will den vorwiegend geschäftlichen Unternehmungen wieder eine Bühne gegenüberstellen, die von Idealismus getragen ist. Hier soll mit der öden Serienspielerei der Grossstadt aufgeräumt werden. Hier sollen nicht nur abgestempelte Autoren zu Worte kommen, sondern sein 'Dramatisches Theater' setzt sich das rühmliche Ziel, ringenden oder unbekannten Dichtern zu Uraufführungen zu verhelfen. Leider musste sich die neue Direktion in dem alten, ein wenig vor den Toren gelegenen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater einquartieren. Zur Eröffnung war das (in Leipzig vor mehr als Jahresfrist uraufgeführte) Bühnenspiel *Gilles und Jeanne* von Georg Kaiser gewählt. Das ist die barocke Verkoppelung der Schicksale des lustmörderischen Marschalls Gilles de Rais und der jungfräulichen Jeanne Darc – fast so barock wie Grabbes Unterfangen, Don Juan und Faust als Helden in den Rahmen einer Tragödie zu spannen. [...] Ein weltgeschichtliches Geschehen auf die simpelste erotische Grundformel zu bringen – das verrät wahrlich keinen Respekt vor der Historie. Wie anders hat es sich Bernard Shaw in seiner *Heiligen Johanna* angelegen sein lassen, einem seiner Überzeugung nach mit hoher Objektivität geführten Gerichtsverfahren mit der ganzen Objektivität des Dramatikers gerecht zu werden! [...] Das alles wird weniger nach Aristotelischen Regeln, die Furcht und Mitleid wecken sollen, als mit moderner Hirnakrobatik exekutiert. Aber wenn je menschliche Gefühle für einen Unmenschen geweckt werden mussten, dann waren sie hier am Platze, etwa wie Eulenberg es in seinem *Blaubart* versucht hat. Bei Georg Kaiser – darüber hilft alles Können nicht hinweg – bleibt man menschlich unberührt, von gerührt ganz zu schweigen. Kalte Bewunderung vor seiner nie versagenden geistigen Wandelbarkeit ist das einzige Gefühl, das aufkommt. Demgemäss hielt sich auch der Beifall durchaus in den Grenzen eines Achtungserfolges. Dabei fehlte es der Aufführung nicht an theatralischem Furor. Sie war künstlerisch am stärksten in den Bühnenbildern von Hans Poelzig, der zum ersten Male das Problem bewältigte, die Phantasie durch Kahlheit nicht zu ernüchtern und durch expressionistische Überschneidungen anzuregen. Darstellerisch stand Dieterle voran; er wusste, namentlich im Anfang, das brennende Verlangen des unheimlichen Ritters glaubhaft zu machen.

320. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

[...] Die Handlung spielt sich stark verworren und überlastet mit mystischen und erotischen Details und auch

ironischen politischen Seitenhieben ab. Deshalb ermattet das Interesse des anfangs sehr beifallsfreudigen Hauses gegen Ende mehr und mehr, obwohl die neue Bühne eine gut geschlossene Aufführung herausstellte.

321. anon. (2), n.d., n.s., GKC.

Die andere Neugründung, das 'Dramatische Theater', unter der Leitung des Schauspielers Dieterle, hat inzwischen ein verdientes Schicksal ereilt: es ist in Konkurs. Den konnten weder der grosse Tamtam der Ankündigung noch die eigene Zeitschrift verhindern. Es eröffnete mit Georg Kaisers *Gilles und Jeanne*, auch einem Jungfrau von Orleans-Stück. Der Held jedoch ist Gilles de Rais, das Urbild des Blaubart. Kaiser versucht, glaubhaft zu machen, dass Gilles, dessen Begehren die Jungfrau sich versagt, und der sie deshalb erst den Feinden, dann ihren Richtern preisgibt, aus dieser unerfüllbaren Sehnsucht nach der Toten zum Massenmörder wird. Sein Alchimist verspricht ihm, Jeanne zurückzurufen und schiebt statt ihrer Bauerndirnen unter, die Gilles jedoch, der das Spiel durchschaut, kurzerhand alle umbringt, bis ihn endlich das Gericht und durch eine Vision auch die innere Reue packt. Das Ganze ist trotz manchen bei Kaiser selbstverständlichen starken Bühnenwirkungen eine langweilige Angelegenheit wegen des eiskalten inneren Unbeteiligtsein des Dichters.

[Jan. 1926], Erstaufführung, Halberstadt. Dir.: Teuscher; Walther Süssenguth (Gilles).

322. Dr. Pz., *Halberstädter Zeitung*, 28.1.1926.

Innerhalb der Dreiheit von Johannen-Dramen, die diese Spielzeit uns gebracht hat, nimmt das Kaisersche Werk die Stellung eines Sonderlings ein. Mit dem Johannastoff hat es nicht viel mehr als die äussere Staffage gemein, und wenn Historisches in grotesker Verzerrung oder in romantischer Phantastik hier und dort stärker einbezogen wird, so dient es teils zur Befriedigung gegenwartsnaher satirischer Gelüste des Dichters, teils zur Schaffung eines wirksamen Hintergrunds. Wenig Farbe nur ist der Jeanne verliehen, nur kurze Zeit fesselt das Werden ihres Schicksals. Im Mittelpunkt steht und bleibt stehen Gilles de Rais, einer der übelsten Verbrecher, welche die Dramenliteratur kennt! Mit Widerwillen hört man, liest man, denkt man. Die Moderne treibt seltsame Blüten, und man hat Ursache, sich an den Kopf zu greifen, wenn man über Wesen und Grenzen der Kunst Betrachtungen anzustellen beginnt. Man glaubt, da wären einem einaml Steine statt Brot zu verdauen gegeben worden.

Es werden mit Sicherheit sich Dutzende finden, die behaupten, das läge nur an schlechten Zähnen und schwachen Magen! [...]

Es wäre nicht schwer, das Werk als Erlösungsdrama auszudeuten. Gilles, der Bösewicht wird der reinen, hilfsbereiten Liebe Jeannes gewürdigt. Der Böse sucht die Reine herniederzuziehen oder gewaltsam auszutilgen. Trotz alledem spürt er in schwankender Stärke, auch in Erinnerung noch, die Einwirkung edlerer Kräfte, denen er sich nicht mehr zu verschliessen vermag, wie durch Wiedererscheinen Jeannes vor seinen Augen die Beeinflussung lebhafter wird als nur von der Phantasie her. Daher drängende Sehnsucht und schliesslich triumphierender Untergang. Leider gibt Kaiser für diese Auffassung nur in einmaligem scheuen Zurückweichen Gilles vor Jeanne eine Stütze. Unmöglich gemacht wird meines Erachtens dieser Rettungsversuch durch die mehrfache Bekundung des anhaltenden Verlangens Gilles nach Jeanne als grob sinnlich! Dass der in Nebendingen oft sprachlich sehr gewandte und verschwenderische Dichter in entscheidenden Stellen knausert und dürftige Andeutungen für duftige Feinheiten zu nehmen scheint, erschwert das Verstehen, zerstört die Wirkung. Wer mit so viel Hirn (und Herz) arbeitet wie Kaiser, darf nicht voraussetzen, dass ihm durch Monate vertraute Gedankengänge nun auch dem Zuschauer bei nur leichtem Anrühren gewisser Worte sofort sich in aller Klarheit offenbaren.

Die einfach grandiose Inszenierung durch den Intendanten Teuscher und die enorme Arbeit, die für die bis ins kleinste ausgefeilte Darstellung sämtlicher, auch der nebensächlichsten Rollen aufgewendet worden sein muss, und die Disziplinertheit in Massenszenen erfordern restlose Anerkennung. Schade, dass die Mühe an ein minderwertiges Objekt verschwendet war! Das Publikum zollte am Sonnabend zum Schluss reichlich Anerkennung.

Walther Süssenguth (Gilles) füllt das Haus mit unermüdlichem Brunstgebrüll. Es widerte an, mochte aber wohl den Absichten des Dichters entsprechen. Von einer unmittelbaren Wirkung der Wandlung konnte nach solchem Wühlen in Tierheit keine Rede sein. [...]

Nebeneinander

3.11.1923, Uraufführung, Lustspielhaus Die Truppe, Berlin. Dir.: Berthold Viertel; sets: George Grosz; Leonard Steckel (Pfandleiher); Rudolf Forster (Neumann); Greta Schröder (Luise).

323. Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 5.11.1923, in Rühle, 481–83.

Ein hübscher, das Schicksal des Abends belebender Erfolg. Nichts Alltägliches, wenn man bedenkt, dass ihn das Werk eines deutschen Dramatikers erstritt...

Dass Georg Kaiser diesmal durchgriff, ist nicht etwa auf eine besondere Erhebung seines Schaffens zurückzuführen. Man sah von ihm in Tempo, in der Struktur, im Probleme, in der Akzentuierung verwandte Arbeiten, die reicher waren – wie etwa die im Querschnitt zirkulierende Gegenwartszenerie *Von morgens bis mitternachts*. Es gibt ausserdem eine noch nie aufgeführte Komödie Kaisers *Die jüdische Witwe*, vor der sich die Bühnen dauernd zu ängstigen scheinen, obschon sie den bei Kaiser zumeist vermissten Vorzug der Dichtigkeit hat. Sein neues Spiel *Nebeneinander* wird von ihm als Volksstück 1923 gekennzeichnet, und vielleicht hat die für breitestes Verständnis berechnete Thematik der günstigen Aufnahme Voraussetzungen geschaffen. Zu bestreiten ist, dass es die Entschlossenheit zu Konzessionen war, die gutes Wetter machte. Gerade dort, wo Kaiser dem primitiveren Geschmack entgegenzukommen glaubte, indem er das Hebbelproblem, ob ein Mann über die Vergangenheit der Erkorenen hinwegkönne, mit Hausbackenheit zusammenschirrte, wurde man merklich kühler. Die menschliche Atmosphäre bleibt leer, während der sprachliche Ausdruck unentwegt Konzentration treibt. Der Gegensatz von Ton und Inhalt schwächte ab.

Entscheidender für die Wirkung war Kaisers mehrfach gelungener Versuch, seine Art zur Gegenständlichkeit aufzulockern, die Motive zu gliedern, die in Schwung gebrachten Räder zu Ende laufen zu lassen. Das Ergebnis: kein Ineinander mit krampfiger Überspannungszone, sondern ein Nebeneinander dreier Kontrastsphären. Sie tangieren sich hinlänglich, um nicht in ihrer rhythmischen Folge auseinander zu streben, oder für den Blick sich zum Durcheinander zu verwirren. Der vertrauteste Kaiser bietet sich in jener Szenenschicht, die einen Pfandleiher mit dem Fanatismus eines Menschlichkeitsapostels ausstattet. [...]. Es wird ein ihn selbst verstrickendes Abenteuer, das bei dem geöffneten Gashahn endigt. Seelischer Schiffbruch eines Mysteriösen, der sich 'für einen Fremden auf den Weg macht'.

Schön gedacht, mit ethischer Peripherie, aber suggestionsschwach in seiner Zufallskonstruktion. Im übrigen soll es nicht allzu viele Pfandleiher geben, die ihr Geschäft auffliegen lassen, um eine arme Seele zu retten. Der Wahrscheinlichkeitseinwand ist immer dann berechtigt, wenn das für den Fanatiker gewählte Metier ebenso gut, d. h. viel besser ein ganz anderes sein könnte.

Ernüchternd für die Zone des Dämonischen wirkt der Tatbestand, dass die zu rettende Luise von ihrem sie abwimmelnden Liebhaber eine Abschrift erhalten hat, und sich nach Erkenntnis seiner menschlichen Wertlosigkeit in den Armen eines ihr verzeihenden Ingenieurs tröstet. Es ist die andere bereits gekennzeichnete Häuslichkeitsschicht mit allzu gewolltem Einschlag des Spiessertums. Sie würde natürlicher mit einer verulkten als mit einer tragisch genommenen Besessenheit jenes irrtümlich ausser sich geratenden Pfandleihers korrespondieren.

Ursprung der dritten Schicht ist der versetzte Frack, der einer Zufallsexistenz namens Neumann aus der Patsche hilft. Seine szenischen Situationen repräsentieren die Geschichte, wie man Generaldirektor einer Kinogesellschaft wird. Ihre Witzigkeit besteht in der Abbreviatur, wie sie sich als das Gegenwartsmärchen zweier Klubfauteuils und mehrerer Schnapsgläser vor Augen rückt. In den Pointen schmeckt etliches nach Billigkeit. Die Linien sind scharf und präzis.

Auch im *Nebeneinander* wird man Georg Kaisers Fülligkeit seiner Motive gewahr. Er ist unser Aktualitätsgenie. Die Gestaltung, der innere Ausbau des Dramatischen bleibt hinter der Interessantheit der Probleme immer wieder zurück. Die meisten Werke Kaisers sind ein hervorstechendes Beispiel für die Wahrnehmung, dass Konzentration des Stils noch nicht gleichbedeutend ist mit der Intensität des Schaffens. Aber die Neigung besteht noch immer, diesem vielseitig anregenden Problematiker auch den höheren Grad zuzutrauen.

Die Inszenierung Berthold Viertels war hitzig bis zur Überhitzung. Sie strebte nach Lebendigkeit, und verfiel in einem rastlosen Schürungsprozess der Lautheit. Fast jede Figur trieb Stimmaufwand und versäumte dabei die gerade Kaisers gedrängtem Stil nottuende Entfaltung ins Breitere. Keine Zwischenbemerkung, kein Nebenbei von Dialog liess es ohne besondere Akzentuierung abgehen. Auch die Gutartigkeit und das schlichte Gefühl, wie sie Mea Scheuermann zu bieten hatte, drängte zum Vordergrund. Ihr Partner Karl Hannemann schlug in der Gewichtigkeit seines Spiessertums (mit aufdringlicher Maske) hundert Prozent drauf, während Kurt Martens in diesem Kreise in aller Schärfe Disziplin wahrte. Recht bedauerlich war das Übertreibungsmoment bei Leonard Steckel, der den Pfandleiher geschmacksicher in Sphären hob, aber durch ein Zuviel an Spannung Merkmale verwischte. Glückhaft abgegrenzt war die Leistung Rudolf Forsters: Schiebertum in elegant geschwungener Façon, mit Affektionen des Wohlklangs. Am ungezwungensten gab sich Lyda Salmonova als Filmdiva. Sie ist keine sonderliche Sprecherin, aber sie

schafft's durch bemerkenswert suggestives Körperspiel.
Bühnenbilder stammten von George Grosz. Sie waren schärfer, als es Kaiser nötig hätte. Sie begegneten sich mit ihm im Prospekt der Pfandleihanstalt. Sie übertrafen ihn in der Frechheit eines Salonbildes, in der Raumerweiterung einer Polizeistube, an deren Peripherie ein liebenswürdiger Galgen errötete. Das Jüngste Gericht blieb noch ungemalt.

324. Ludwig Sternaux, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 5.11.1923, in Rühle, pp. 483–84.

Hier (glaubt man) explodiert die Gegenwart. Aber das ethisch halb verzwickte, halb unendlich primitive Stück endet nur mit einer Apotheose des Schiebers. Und einem kessen Witz...
Doch immerhin: es quirlt der Stunde trübe Luft darin. Zeit spiegelt sich in krassen, gallig verzerrten Bildern...: so leben Menschen in deutscher Stadt, so hungert, so prasst verlorenes Volk, so ist man 'nebeneinander' verpfercht, so sieht deutsche Hölle aus.
Die Hölle.
So siehst du aus, o Mensch – in dieser Hölle.
In diesen dreizehn [sic] Bildern, die der Dichter Kaiser mit bösem Lachen, das nervöses Schluchzen verbirgt, der Zeit gestohlen hat, uns in Mitleid, in Groll, in gleiches böses Lachen zu werfen.
Ein Molière? Ein Hogarth? Geissel der Zeit? Ach nein. Nur ein Kinooperateur, der flinke Bilder kurbelt, photographisch getreu, bis zum Grotesken minutiös in den Details. Wie eben die Glaslinse sieht und ob Gosse oder Polizei, das traute deutsche Bürgerheim oder das Lebeweltlokal, Elend, das verzweifelt wimmert, oder Luxus, der sich halbseiden spreizt – der Ton stets verblüffend echt. Das muss Kaiser der Neid lassen: er hat tief in den verworrenen Spuk des Heute (auch wenn das Heute nicht mehr ganz aktuell ist, rasch, wie wir mit der Mark purzeln) hineingehorcht, Auge und Ohr gleich scharf eingestellt.
Wenn auch dem Ton der immer etwas papierenen, in seiner Prägnanz absolut barock-schwülstigen Kaiserschen Sprache erst der Regisseur Viertel wahrscheinlich die Musik gegeben hat...
Dreimal wird ein Brief vorgelesen [...]
Dieser Brief die Handlung. [...]
Bilder also um einen Brief herum. Kontrastreich gruppiert, immer mit der Tendenz: so ist das Leben nebeneinander.
Und bunt ausgeputzt mit Wortkarikaturen, die Schlagkraft haben. Und denen jedes Mittel recht ist, um zum Zweck zu gelangen.
Der skurrile Raum dafür von George Grosz. Sehr bunt, sehr nett – bissige Bilderbuchphantasien, die der Geschichte Stil geben sollen. So die Pfandleihe, so der Polizeihof mit dem roten Galgen. Aber doch weniger originell, als man von

Grosz eigentlich erwartet hätte.
Viertel zerschlägt den Rahmen, indem er völlig realistisch modellierte Puppen hineinstellt: wenn schon Karikatur, wenn schon 'Stil', dann ganze Arbeit.
Die Divergenz zwischen Milieu und Kostüm stört. Verzerrt das Bild.
Und das Tempo?
Das Kaiser-Tempo hat eigentlich nur Forster. Er ist jener kaltschnäuzig-kesse Asphalt-Jüngeling, der gross wird. Fad die Visage mit den leeren Augen, den dünnen Lippen entfallen zerhackt die Worte. Grotesk die Linie der Figur. Auch er absolute Kopie der Wirklichkeit, aber mit eigenem Stil.
Ihm ebenbürtig nur Leonard Steckel als Pfandleiher. Eine echt Kaisersche Gestalt: zerquält, zermürbt, elendeste Kreatur. Lumpen um einen Menschen, dem Seele aus den Augen glüht. Ethischer Furor verzerrt ihn. Ein Geschöpf Kokoschkas – wirr in der Kontur, die inneren Adel blosslegt. Und von letzter Tragik umwittert, als der arme Junge sich mit der buckligen Tochter zusammen dem Gastod entgegenkrümmt.
Alles übrige nicht mehr als Durchschnitt (wo ist 'Die Truppe'?). Die meisten nur Typenmalerei. Überflüssig, da Namen zu nennen. Nur der Filmtrottel Erhard Siedels interessiert flüchtig, Lyda Salmonova stellt ihren wunderbaren Körper als Filmstar etwas zu sehr zur Schau, und die Schwestern, Greta Schröder und Mea Scheuermann, die erstere Luise, das verführte Mädchen, wirken zwar lebenswahr, finden sich aber in das krause Klima des Stücks nicht hinein.

Das Publikum tobt vor Wonne.
Vor Wonne über die frechen Schnoddrigkeiten Forsters, der nur 'Mo-ment!' zu sagen braucht, um wieherndes Lachen zu entfesseln.
Berlin erkennt sich...
Während es kalt bleibt, wo der Dichter Kaiser um Mitleid bettelt: bei der Pfandleiher-Tragödie.
Also ein grosser äusserer Erfolg. [...]

325. S. Jacobsohn, *Die Weltbühne*, 1923, in Rühle, pp. 484–85.

Wenn je, so hat diesmal Georg Kaiser Tempo und Ton der Zeit, die Nationalhelden einsetzt und wieder entthront und von neuem ernst nimmt, mit Macht versieht, ächtet, fängt und augenzwinkernd zu frischen Taten freigibt – und nur auf eine Gattung ohne so lustige Abwechslung hetzt: die ihrem Lande nützen will, unbedenklich die Wahrheit sagt, voraussagt und recht behält. Der Pfandleiher, den in diesem 'Volksstück 1923' der Menschheit ganzer Jammer anfasst und keinen Augenblick loslässt, den es vorwärtsjagt, ein einziges fremdes Leben zu retten, wie er jedes zu retten suchen würde: der wird zur Strecke gebracht und muss sich wegräumen. Jenes fremde Leben ist in Gefahr, die zweite von

den Leichen zu werden, über die Otto Neumann geht, der Schieber von heute, der Typ, der durchkommt, der Kerl mit den Ellenbogen, gestern Stammgast eines Versatzamts und morgen Generaldirektor der Filmbranche. Aber es bleibt bei der Gefahr. Der Dichter, dessen Starrheit diese lächerlichen Läufte gelöst haben, braucht auf seinem dramatischen Triptychon zwischen einer Tragödie, der Tragödie des Zukunftsmenschen, und der Farce des Gegenwartsmenschen das Idyll des Vergangenheitsmenschen. Luise vom Lande, die in Berlin Lu geworden war, kehrt zu Schleuseninspektors, ihrem Haussegen und ihren Blumentöpfen zurück, beichtet tapfer Krügern den kleinen Fehltritt und wird von ihm mit dem Myrtenkränzlein belohnt, um dessen Weihen sie sich von Neumann für immer betrogen glaubte.

Ein Wurf. Georg Kaiser ist aus der Wolke, die ihn bisher umnebelte, mit beiden Füssen auf die Erde gestiegen. Da hat er schnell entdeckt, dass sie eben nicht nur Geschöpfe trägt, die den Himmel erstreben, sondern dass manche, ja, dass die meisten auch mit ihr schon im höchsten Grade zufrieden sind. Früher bestand seine Welt aus Wesen, die vermöge ihrer Hysterie jedem Ereignis wie einer Katastrophe wehrlos ausgeliefert waren, die, besessen und unbedingt, wenn sie A gesagt hatten, von B bis Z das ganze Alphabet herbeteten. Das wurde schliesslich zwar nicht von Morgens bis Mitternachts, aber im dritten Drittel des Tages ein bisschen eintönig. Zum Glück ist dem Dichter noch rechtzeitig das Geheimnis des Gegensatzes aufgegangen. Die Spannweite des Verhältnisses gibt den Ausschlag. Solche Wesen bewegen uns stärker als bei einem Verhältnis von 10 zu 5 bei einem von 1 zu 25. Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. Hier umzingelt ihn ein Viertelhundert von Exemplaren, die das Vaterland des Propheten repräsentieren und beider Schicksal erklären. Ohne Pathos; das ist der grosse Fortschritt dieses Dramatikers. Seine Sprache ist ebenso kurzatmig, wie sie stets war. Aber man kann auch Schwulst und Schwammigkeit asthmatisch herausstossen. Was davon da war, ist einer Nervigkeit gewichen, die Kaisers endlich errungener kalter und heiterer Überlegenheit über den turbulenten Irrsinn unsrer Tage durchaus angemessen ist.

Die 'Truppe' hatte den Schmiss wenigstens innerhalb der Szenen. Scharf, hart und dabei doch blutvoll waren die Ausgeburten der Hölle gegen den einen armen Himmelsaspiranten abgegrenzt und zum tollen Schiebetanz um ihn gruppiert. Diese Fülle von Gesichtern der Zeit! Obenan die Pensionswirtin Frigga Braut vom Schlage der Grüning. Der schäbig-rothaarige Gent Erhard Siedel mit den drei einzigen Geschäftsutensilien: Klubsessel, Telephon und Notizbuch. Sein Schwesterlein Lyda Salmonova, dem es bei diesem Körper an Karriere nicht fehlen kann. Und noch ein Dutzend grauenhaft echter Vertreter dieser hübschen Epoche; am erschreckendsten Aribert Wäscher. Nur Forster ist zu aristokratisch und zu wenig Berliner für den berlinischen Plebejer im Mittelpunkt der Groteske, die der 'Truppe' zu dem ersten künstlerischen Sieg einen Kassenerfolg verschafft

hätte, wenn sich Viertel darüber klargeworden wäre, dass diese fünfzehn Bilder ein Prestissimo wie des Einzel-, so des Gesamtablaufs nötig haben. Eine Drehbühne war nicht da. So hätte ich lieber auf undekorierter Bühne gespielt als in vierzehn stimmungsmordenden Pausen George Grosz aufgebaut, trotzdem er herzabdrückend malt, was Kaiser gesehen hat: die Fratze einer entgötterten Ära.

326. anon., n.d., n.s., GKC.

[...] Der Inhalt ist die Verkettung dreier Schicksale, die nebeneinander laufen, die im Kino ineinander geschachtelt sind und nur bedingungsweise das Volksleben 1923 widerspiegeln. [...] Nebeneinander geht das unschuldige Opfer des Pfandleihers, die brutale Lebensklugheit des Jünglings, die stille Freundlichkeit des Mädchens. Wie immer ist die Idee stärker als das Stück. Die Idee, wie aus dem Briefe die Ringe der drei Schicksale laufen, die miteinander unmerklich in Beziehungen stehen, hätte Reiz und Wirkung, wenn sie aus dem Leben tiefe Schächte blosslegte. Aber Kaiser wirft nur Schlaglichter auf die Oberfläche. Er reisst die Szenen kurz ab, reisst die Worte ab und täuscht mit dieser Stenographie über die Mängel der Vertiefung hinweg. Langweilig ist es nicht. Ein heller Kopf und scharfer Blick vergnügen uns zwischen Kolportage und Dichtung. Aber diese 'Truppe', was ist aus ihr geworden? Sie hat kaum noch einen ersten Schauspieler, für die beiden Frauenrollen hat man zwei reizende Damen herangezogen, die nur keine Schauspielerinnen sind. Truppe und Schauspielertheater waren die beiden Ideale der Theaterrevolution und sind beide in kurzer Zeit überflüssig geworden. Das Schauspielertheater wird sehr bald ganz aufhören. Seine grossen Leute werden ins Deutsche Theater ziehen. Das wird das wirkliche Resultat der sogenannten Fusion sein.

327. Hans Knudsen, *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 439.

Vor Jahren waren aller Augen erwartungsvoll auf G. Kaiser gerichtet. Was er jetzt als Volksstück aus dem Jahre 1923 bezeichnet, hätte jeder expressionistische Sudermann schreiben können. Auf der einen Seite das verführte und sitzengelassene Bürgermädchen, über dessen Vergangenheit der Herr Korpsstudent hinwegspringt: ungetrübtes Familienglück in banalster Aufmachung. Auf der andern Seite: der Verführer dieses Mädchens, der brutale Schieber, der ohne Skrupel sich hochschraubt und in Kinoerfolgen schwimmt. Und zwischen diesen polaren Welten der leidensfähige Mensch, der Pfandleiher [...]. Der Stil der Bilderfolge nicht geballt, sondern abgehackt, der Bau mathematisch und sehr klug komponiert; das Ganze eine überflüssige Mittelmässigkeit,

die von der 'Truppe' durch Berth. Viertels Regie und mit Bühnenbildern von George Grosz auf parodistischem Ton gehalten wurde.

328. F. D., n.d., n.s., GKC.

Zwei Etappen der neuen dramatischen Literatur: im Jahre 1903 schrieb Georg Hirschfeld sein kleinbürgerlich-häusliches Schauspiel *Nebeneinander*, zwanzig Jahre später erscheint Georg Kaisers ebenso benanntes 'Volksstück von 1923'.

Dort die Enge und Gefühllosigkeit, aber auch die Wärme und Traulichkeit des schon leise absterbenden Naturalismus; hier die Weiträumigkeit und Sachlichkeit, aber auch die Starrheit und Kaltschnäuzigkeit des ins Groteske und Abgeschmackte verzerrten Expressionismus. Dort alles nach innen in die vier Wände des Zuhause, in die Kammern der Herzen gekehrt; hier überall Spiegel und Widerspiegel aufgestellt, die dem handgreiflichen Geschehen zeitbedeutsame Aus- und Durchblicke geben sollen. Nebeneinander – bei Kaiser will das sagen: in dem 'Heim' des Schleuseninspektors [...], noch die alte ehrpussliche, ein wenig abgestandene, biedertümliche Bürgerlichkeit des wilhelminischen Zeitalters; in den Klubs, Kontoren und Vergnügungslokalen der Neumann, Borsig, Kracht und Elsasser schon die neueuropäische Schieber- und Schlemmeratmosphäre der Nachkriegszeit mit all ihrer Frechheit und Schamlosigkeit. Als verbindendes Glied zwischen den beiden Welten, wie bereits in den früheren Stücken Kaisers *Von morgens bis mitternachts* und *Kanzlist Krehler*, das diesen rasenden, kreischenden Kontrast mit schaudernder Ekstase des aufgepeitschten Gefühls erlebende Subjekt [...].

Die grellen, schreienden Bilder dieses Nebeneinander aufzufangen, braucht der Dichter, wenn ich recht gezählt habe, 15 Bilder. Es hätten ebenso gut (oder schlecht) 150 sein können. Denn wo gibt es hier ein Aufhören, wo ein Schliessen, wenn statt des auslesenden, formenden und beseelenden Gestaltungswillens die ungezügelte Willkür und Phantastik am Ruder sitzt? Und werden sich Fratzen, wie die Gegenwart sie sich selber schneidet, je durch Fratzen zu einem dramatischen Kunstgebilde zwingen lassen? Das ist keine freie Umschau, kein Panorama der Zeit, wohin uns Kaiser führt, das ist ein Lachkabinett mit Hohl- und Buckelspiegeln, in denen alles verzerrt, verfolgt, zerquetscht erscheint. Ein Volksstück soll das sein? In dem Programmbuch, das die 'Truppe' ausgibt, steht eine Bemerkung von Friedrich Schlegel zu lesen, scheinbar gemünzt auf dies Stück. Danach muss ein Drama, das der Menge gefallen soll, ein wenig von allem haben: etwas Unglück und etwas Glück, etwas Kunst und etwas Natur, eine gehörige Qantität [sic] Tugend und eine gewisse Dosis Laster; auch Geist muss darin sein, nebst Witz, ja sogar Philosophie und vorzüglich Moral,

auch Politik mitunter – hilft ein Ingrediens nicht, so vielleicht das andere. Der 'Menge', dem grossstädtischen, sensationshungrigen Premierenpublikum mag das gefallen, dem Volke gewiss nicht, und auch 'eine Art Mikrokosmus' wird nun und nimmer daraus. Dazu gehört mehr noch als eine geistige Überlegenheit, eine Seelen- und Charakterkraft, und die wird niemand mehr bei Georg Kaiser suchen. Ich bin kein Sittlichkeitsschnüffler. Aber für ein 'Genietum', wie es Herr Kaiser in seiner bürgerlichen Existenz betätigt hat, fehlt mir der Sinn; wenn das Genietum so was fordert, bin ich mit dem alten Fontane für 'Leineweber'. Jedenfalls bleibe uns so einer mit Moral und mit Volksstücken vom Leibe, auch dann, wenn sie unter Berthold Viertels Leitung so temperamentvoll-phantastisch gespielt werden wie von Rudolf Forster (Schieber-Elegant Neumann), Leonard Steckel (Pfandleiher) und zwei Dutzend andern 1923ern.

[1924], Raimund-Theater, [Vienna]. Dir.: Dr. Beer; Pallenberg [Pfandleiher].

329. Alfred Polgar, *Die Weltbühne*, 20 (1924), No. 23, 780–82.

Der Herr Otto Neumann, ein richtiger Neu-Mann, ein Kerl unsrer mittelgrossen Zeit, gemein, verwegen, mit einem Herzmuskel begabt, der jedes Gewicht mühelos stemmt, ist in Geldnot. Er muss seinen Frack versetzen. [...] Nun packt es den Pfandleiher mit dem gleichen Griff, mit dem es die Madame Legros packte, als sie den hilfeschreienden Zettel des Bastillesträflings auf der Strasse fand. Der Brief muss dem Menschen in die Hände kommen, für den er bestimmt ist. Muss. Es gilt ein Leben. Der Pfandleiher fühlt in der Brust den schmerzhaft-seligen Brand des unabweislichen 'Tue, wie es dich heisst, zu tun'. Er macht sich auf die Suche nach dem Mann, nach dem Mädchen. Liebe-gläubig, Menschen-gläubig, gut und in dunklem Drange, geht er, kindlichen Schritts, seinen Weg. Der wird Passionsweg. Denn was der alte Mann treibt, scheint Unsinn und Einfalt in einer Welt, deren Dogma lautet: Nütze deinen Nächsten für dich selbst. Der alte Pfandleiher gerät in lächerliche und böse Verstrickung. [...]

Es ist eine rührende Geschichte. Und sie wird noch rührender durch eine dem Pfandleiher beigegebene bucklige Tochter, die ihm Kindestreue hält bis in den Gashahn. Volksstück 1923. Die Lesebücher werden dereinst nach diesem Pfandleiher greifen, und man wird ihn für die Gitarre in schlichte Verse bringen. 'Der' Mensch ist gut, 'der' Mensch versöhnt mit der Menschheit. Wenn ein Dichterauge, wie das Georg Kaisers, von Gemüt benässt wird, sieht es den Regenbogen aufgerichtet zum Zeichen des Friedens zwischen Gott und Kreatur.

Neben der Geschichte des Pfandleihers, die zu ihrem Ende reift, keimt auch die Geschichte jenes Otto Neumann und die des verlassenen Mädchens ein Stückchen weiter. Die drei dramatischen Schösslinge, in den gleichen Topf gepflanzt, streben auseinander, nur in Wurzeltiefe gibt es zwischen ihnen Berührung. Neumann kommt heftig vorwärts und wird Film-Generaldirektor. Ein Kind seiner Zeit, macht er deren Unehre alle Ehre, Geld und Weiber springen ihm zu, dem kaltäugigen Louis der Konjunktur. Diese Szenen, in denen Herr Neumann das Ding dreht, sind sehr spassig. Da kann Georg Kaiser recht den Teufel spielen (den Wedekind Marquis von Keith freilich schon rechter gespielt hat). Luise, die Verlassene, Handlung Nummer 3, wird holdes Bräutchen, geht, ein süsses, kommender Kinder frohes Lächeln im Antlitz, in die hakenkreuzgeschmückte Gartenlaube. Ein Prachtkerl von Ingenieur ist es, der sie, nachdem er ihre Vergangenheit unter etlichem moralischen Aufstossen verdaut hat, an den Busen zieht. Diese Bilder des Stücks, es zählt insgesamt vierzehn, sind im Stil der kolorierten Ansichtskarte gehalten. Und so müsste man, scheint mir, sie auch spielen: lächerlich, kitschig, nicht pathetisch. Durch ein Feld gemeinen, platten Lebens zieht die Passion des Pfandleihers ihre herzblutrote Linie; das ist das Grundlineament des Stücks.

Ein erregendes und unterhaltendes Schauspiel. Reisst es auch nicht, wie das von einem Drama Georg Kaisers zu erwarten wäre, in den Pappendeckelbau zivilisierter Welt ein Loch, durch das zu sehen, was dahinter ist, so bezeugt es doch dieser Welt gebührende Verachtung und neigt sich ohne Ironie einem armen Sendboten heiligen Mitleids. Die Figuren stehen, wie immer bei Kaiser, in einem harten, exakten, spitzstrahligen Licht, das in der harten, exakten Sprache Klang wird. Meine besondere Liebe gehört nächst dem Pfandleiher dem Portier, der vor dem Kasino im Regen steht und jede Gelegenheit nützt, sich im Garderobenraum ein bisschen zu wärmen. Schade, dass er gar kein Couplet hat.

Pallenberg trägt den Heiligenschein des tätigen Dulders. Mit einer winzigen Bewegung könnte er ihn so rücken, dass er Gelächter riefe statt der Tränen. Aber dieser grosse Schauspieler kann in solcher Rolle wagen, der Komik ganz nahe zu kommen – und sie bleibt doch ganz fern. Herrlich, wie er das geistig Blinde und seelisch Helle der Figur deutlich macht, wie fest sein schwanker Schritt und wie tönend sein zitterndes Wort.

[...] Eine farbige, intensive, muntere Aufführung des Raimund-Theaters, die Herr Dr. Beer da fertig gebracht hat. Nur die Dekorationen waren um einiges zu munter. In Berlin hat George Grosz – der in besten Bürgerkreisen überaus beliebte Zeichner, dessen Apachenbleistift das Gesicht der herrschenden Klasse so erquicklich zurichtet – die Kulisse für *Nebeneinander* drastisch bemalt. Aber seine Malerei wird wohl Schärfe und Humor gehabt haben. Die Dekorationen des Raimund-Theaters hingegen sind rohe, überlaut schreiende Plakate der Stimmung, welcher sie dienen. Die zwei Augen im

Hintergrund des Polizeibureaus wirken weder unheimlich noch komisch, sondern jahrmarkthaft, wie das Aushängeschild vor einer Optikerbude.

Die Hörerschaft war sehr erfreut, ein Georg Kaiser-Stück relativ leicht und ganz zu verstehen, und applaudierte lebhaftest ihrer eignen Helligkeit.

[1924], Kammerspiele, Munich. Marlé (Pfandleiher).

330. anon., *Allgemeine Rundschau*, No. 2, 10.1.1924, p. 29.

[...] Ex Kino lux heisst das nicht gerade geschmackvolle Schlusswort. Dieser skrupellose Kaufmann wirkt als eine glänzende Karikatur. Wo wir aber seelisch bewegt werden müssten, wie bei der Gestalt des Pfandverleihers, den wir doch nicht als Narren nehmen sollen, bleiben wir kalt. Hier und da zeigt der Dichter einen charakteristischen Zug, aber es liegt etwas mechanisch-seelenloses in dieser Kunst, die uns gleichgültig bleiben lässt. Dabei boten Leibelt und Marlé Leistungen, die über dem Durchschnitt standen. Die Bezeichnung: Volksstück soll das lockere Gefüge entschuldigen oder ein Witz sein. Die Ausstattung zeigte gekünstelte Primitivität. Sie steht Kaiser nicht übel.

16.4.1925, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Felix Emmel; sets: constructed by Franz Mertz on the basis of George Grosz's design; Friedrich Rosenthal (Pfandleiher); Kurt Daehn (Neumann); Ehmi Bessel (Luise); Inger Linden (Tochter).

331. M., *Düsseldorfer Nachrichten*, April 1925.

Vor einem Jahre sahen wir Kaisers 'Volksstück 1923' im Schauspielhause, auf Einladung der Kassette vom Ensemble Saladin Schmitts gegeben, gestern ging es an derselben Stätte unter der Spielleitung Felix Emmels als Probe einheimischen Theatergeistes in Szene – man konnte vergleichen, und es war nicht uninteressant zu vergleichen. Nun, um es gleich vorweg zu sagen, der Vergleich konnte nur zugunsten der Dumont-Lindemann-Bühne ausfallen. So gut jene Aufführung der Bochumer war, so fein sie Kaisers Art, den Sinn des Stückes lebendig machte, die gestrige Aufführung übertraf sie in der Geschlossenheit der Stimmung nicht nur, sie hatte auch den Vorzug eines ganz vorzüglichen, mit vollkommener Überzeugungskraft bis zum Schlusse durchgeführten Pfandleihers. Während der Bochumer Darsteller den Pfandleiher dadurch, dass er ihn allzusehr zu

verdeutlichen und klar zu machen versuchte, konstruiert erscheinen liess, hebt Friedrich Rosenthal den seltsamen Menschen [...] in starker Einfühlung zu den Sphären schwebender Phantastik empor. Dieser Pfandleiher mit seiner seltsam gespreizten, fast als eine Persiflage Sternheimschen Deutschs anmutenden Sprache, mit dem Übermass seiner Gesten ist wie von einem anderen Stern; ein von seinen Gedankengängen besessener Sonderling, muss er in den Kreisen, in die er gerät, für einen Narren gehalten werden, denn hier hat man für altruistische Regungen, vor allem für altruistische Regungen von solcher Heftigkeit einfach kein Verständnis. Hier hängt man dem Boxkampf als dem Abbild des Lebens an – das Ideal ist: Jeder gegen jeden und knockout!

[...] Diese Bilderfolge entrollte sich gestern in prachtvoller Prägnanz, prägnant nicht so sehr der Hintergründe George Grosz wegen, die das Notwendigste primitiv perspektivisch aufzeichneten, als dank den Typen, die jeweils die Szene belebten. Sie trugen ausnahmslose die schlagkräftige Knappheit der Kaiserschen Charakterisierung und gestalteten das Kaleidoskop überaus fesselnd. Zunächst zu nennen nach Friedrich Rosenthal, der den tragischen Akzent des Stückes nachdrücklich vertritt und zumal in der Selbstmordszene ganz gross wirkt, ist Inger Linden, die in der scheuen Gedrücktheit des Schattengeschöpfes ergreifende Tochter des Pfandleihers.

[...] Es sind alles Leistungen, darin Intelligenz und Geschmack einer feinnervig nachschaffenden Regie willig folgen, alle, bis hinab zur scheinbar unbedeutendsten, tragen sie bei zu der interessanten Beleuchtung, in die hier das sicher nicht sehr tiefe und bedeutsame, in seinem Gegenwartsrhythmus aber zweifellos höchst eigenartige Stück gerückt wird.

332. h., *Düsseldorfer Zeitung*, 18.4.1925.

Die letzte Neueinstudierung des Schauspielhauses galt Georg Kaiser. Sein Volksstück in fünf Akten *Nebeneinander* ist über zahlreiche Bühnen gegangen, ist auch in Düsseldorf vor etwa einem Jahr von dem Duisburg-Bochumer Stadttheater gezeigt worden. [...]

Nebeneinander verlaufen diese drei Entwicklungs- oder besser Handlungsreihen, denn als Entwicklung ist nur das Erleben des Pfandleihers anzusprechen. In dem Geschick des Pfandleihers fühlt man Blut pulsen, mit ihm empfindet man, mit seinem Erleben rührt der Verfasser an unser Herz, während sonst nur der Verstand von dieser bitteren Satire auf das Treiben der Gegenwart und auf den Widersinn oder besser auf die Sinnlosigkeit des Lebens gefesselt wird. In raffiniert sich steigerndem Gleichlauf wachsen hier die drei Begebnisreihen aus dem einen Verknotungspunkt heraus, um in dem Augenblick zu gipfeln, der dem Edlen Vernichtung, der Mittelmässigkeit Erlösung und dem Niedrigen Erfolg bringt.

Das hat Kaiser technisch ausgezeichnet herausgearbeitet. Was er damit wieder erweist, das ist nicht, dass er ein Dichter, ein Künstler, wohl aber ein Könner, ein glänzender Kunsthandwerker ist!

Das Beispiel einer zielsicheren, nicht nach-, sondern neuschaffenden Spielleitung bot Felix Emmel. In ihrem eigenen Rhythmus schwang eine jede der nebeneinander herlaufenden Erlebnisreihen sich aus und kam zu voller Wirkung. Groteske erstand neben Tragik. Gute Unterstützung fand der Spielleiter in dem Schöpfer der Bühnenbilder, George Grosz. Den Abend beherrschte Friedrich Rosenthal als Pfandleiher. Seine erschütternde, bis in die kleinste Einzelheit ausgearbeitete und doch als unmittelbar dem Gefühl, dem augenblicklichen Erleben entsprossen anmutende Gestaltung der Qual und des Ringens des Mannes, der sich für mitverantwortlich an dem Untergang eines Menschen hält, liess diesen Pfandleiher zu wahrhafter Tragik aufwachsen. [...]

333. H., *Düsseldorfer Tageblatt*, 18.4.1925.

Wenn man noch einmal vom Jahre 1923 hören soll, dann gruselt's den Beamten, der Bankstift blickt wehmütig auf die Erdenreste seiner Lackstiefel, der Kinomann überzählt im Geiste noch einmal die Riesensummen der Tageskasse und der Schieber seufzt im Klubsessel – wenn er den letzten noch nicht versetzte. Diese tolle Zeit tagtäglicher Riesenverdienste für viele, des Hungerns für nicht minder zahlreiche, des Ausbruchs scheusslichster Gemeinheiten auf der Jagd nach Geld und niedrigster Triebe in der Sucht, das oft mühelos Gewonnene in möglichster Eile zu vertun usw. – was sagt uns dieses 1923 noch heute, wo der Deutschen besserer Teil froh ist, es überstanden zu haben?

So ist uns Kaisers Stück heute schon ein kulturhistorischer Bilderbogen, oder wenn wir seine Technik besser verdeutlichen wollten, ein kulturhistorischer Film – so überzeitlich im Sinne ständiger Wiederkehr die Grundlinie einer jeden der drei Handlungen verläuft, die, zwar aus einem Moment hervorgegangen, doch 'Nebeneinander' liegen, ohne im Verlauf der fünf Akte sich jemals noch zu überschneiden. Jede erhält sauber in jedem Akt ihr 'Bild' zugewiesen – und am Schluss hat jede ihren Ausklang. [...] So liegt auch in der Wirkung alles 'Nebeneinander': unverschuldetes Verhängnis – Einzug in bürgerliche Behaglichkeit – fast groteske Schieberkomödie.

Das alles rollt sich in kinomässiger Technik ab; kurz, telegrammässig wird gesprochen, über Hemmungen hopst man hinweg.

Felix Emmel fand als Spielleiter ausgezeichnet das Tempo, das diesem Werk Lebensblut bedeutet (wie seine Regie bis jetzt noch immer die lebenspendenden Triebkräfte eines Werkes sich dienstbar zu machen wusste). Man glaubte, in der

Flimmerkiste zu sitzen – so kinomässig wurde mit Drehbühne und Transparent gearbeitet. Dazu halfen die leicht zu erstellenden Bühnenbilder, die nach Entwürfen von George Grosz Franz Mertz ausgeführt hatte – knapp angedeutet, Wesentliches, wenn auch nach herkömlichen [sic], aber lange überwundenen inhaltlichen Begriffen unorganisch, hineinkomponiert. Tietz A.-G. stellte die Klubsessel, Coppel u. Goldschmidt die Kostüme der Filmdiva – und so konnte es losgehen mit dem *Nebeneinander 1923*.

[...] Seine ganze Seele darf in Wortfülle nur der alte Pfandverleiher aussprechen – was Friedrich Rosenthal aus dieser Rolle, vor allem, seit ihn das Verhängnis in seine Fänge nimmt, gemacht hat, war die beste Leistung des Abends, der Abgang stärkste Tragik. Gut stand zu ihm als verhutzelte Tochter Inger Linden.

334. anon., *Berliner Börsen-Courier*, 14.5.1925.

Uns wird aus Düsseldorf geschrieben: Das Schauspielhaus brachte unter Felix Emmels Regie, der es gelang, die bunt aneinander gereihten Bilder bis in kleinste Einzelheiten hinein zu charakterisieren [...], eine sehr eindrucksvolle Aufführung von Georg Kaisers Schauspiel *Nebeneinander*. Im Mittelpunkt des fein abgestimmten Zusammenspiels stand der Pfandleiher von Friedr. Rosenthal. Aber auch die meisten andern Mitwirkenden blieben als Typen einer wahnsinnig erregten Zeit im Gedächtnis haften [...].

May 1925, Erstaufführung, Schauspielhaus, Cologne. Dir.: Otto Liebscher; sets: Gustav Singer; music: Dr. Hermann Unger; Wolf Benekendorff (Pfandleiher); Richard Assmann (Neumann); Charlotte Noack (Luise).

335. F. B., n.d., n.s., GKC.

Nachdem das 'Volksstück 1923' von Georg Kaiser in Bielefeld, Brünn, Teplitz und Frankfurt an der Oder gespielt worden ist, darf auch Köln, begnadet zur Jahrtausendfeier, damit sich geehrt fühlen. Aber das ist nicht Schuld Hartungs, sondern derjenigen, die dieses Schaustück nicht in der einzig möglichen Saison, 1923–24, im Glockentempel an der Musengasse zur Aufführung brachten.

Nicht, weil das Stück in Bielefeld, Brünn, Teplitz und Frankfurt an der Oder längst gespielt worden ist, mag man zur Premiere in Köln, Mai 1925, die Nase rümpfen, sondern weil dieses Stück dem Schieberjahr 1923 zutiefst entsprossen ist, weil es den Geist dieser glorreichen deutschen Epoche atmet, weil ihm die Resonanz heute fehlt, da die Generation der Schieber und verwandter Typen ihre kosmische Bedeutung

verloren hat, brav ihr Geld zu verdienen sucht und nach Profiten jagt mit wesentlich geringfügigeren Objekten, wie Weibern, Brillantringen, Zigaretten. Damals schmiss man mit Millionen nach Kintöppen, 1000-Dollarnoten, arbeitete mit GmbHs, 'Generaldirektoren', Klubsessel und Scheckbuch und brauchte ein indezent dekolletiertes Frauenbein nur als Anreiz, als Mittel zum Zweck. Zum ausschliesslichen Zweck des Geldverdienens. Machen wir ein Kino auf.

Und Georg Kaiser macht ein Kino auf. Nicht zu knapp. Hier ist *Kolportage* in holder Naivität kess genug vorausgeahnt. *Kolportage* ist über-kolportiert. Dies ist das blendendste Kolportage-Theater, das man sich denken kann. Wir werten das, inhaltlich und gedanklich, heut nur noch kulturhistorisch. Die Stabilisierung der Mark hat doch, eingestandenermassen, eine gewisse Stabilisierung der moralischen und ethischen Währung begründet. Man kann heut nicht mehr so in Extremen wirken und 'arbeiten' wie vor zwei Jahren noch. Die Genies der Schmarotzerei, die Herren vom Finanzmarkt, die Titanen der Skrupellosigkeit sind zu sanften Staatsbürgern geworden, die heiraten, Kinder kriegen und ihre Sprösslinge, wenn die Zeit sich vollendet, mit guten Ermahnungen auf das staatliche Gymnasium schicken. Sehnsucht des guten Bürgers ist die Pensionsberechtigung. Auf den Hochstapler folgt der Spiesser: das ist der Lauf der Welt.

Sie gehen auch 'nebeneinander': der Hochstapler, der Spiesser, und damit das Trifolium sich vollende: der dämonische Mensch. Konzentrisch sind die Kreise: im inneren Kern der Spleen, darum gelegt der Kitsch, am äusseren Rande, aus beiden sich vollsaugend: der menschliche Dreck. Durch irgendeine Dämonie wird das in Bewegung gesetzt, Form ist Revue, mit musikalischen Illustrierungen (von Bach-Gounods 'Ave Maria' über den 'Dompfaff, der uns getraut hat' bis zu jenem 'Vetter Nick, zwei Meter lang, vier Meter dick'. Sehr geschickt hat Dr. Hermann Unger das zusammengestellt, aus allen Bars, Drehorgeln und Dielen – nur für 'Mädi, mein Liebling' fand sich keine Verwendung).

Form also: die Revue. Inhalt: zwei Personen suchen einen Neumann. Man kann das, wenn man sich als moderner Literarästhet fühlt, auch 'kosmisch' fassen, Spiegelung ins Ewige, Zeitlose: die unendliche, dem Menschen eingeborene Sehnsucht nach irgendetwas, nach den Sternen? nach dem Weib? nach dem Schicksal? Oder nur Sehnsucht nach einem Menschen. Vielleicht Gedanke an jene 'Menschgemeinsamkeit', die 1919 schon abgelegt wurde? [...] In der dritten Sphäre wird die Filmgesellschaft m. b. H. gegründet, unter der gütigen Protektion des Direktors Elsasser, während Herr Neumann mit der Filmdiva sich in jene horizontale Situation begibt, die zumeist als Krönung eines guten Geschäfts von jedem guten Europäer bevorzugt wird.

An den Schluss dieser fulminanten Kolportage ist der verzückte Schrei gesetzt: 'ex Kino lux'! Soviel Licht ist aus dem Kino bereits auf dieses Volksstück gestrahlt, dass man mit Recht auf der Zwischengardine vor jedem Bild ein

Lichtbild aufflammen lassen kann, mit stimmunghafter Illustrierung der jeweiligen Szene, mit reklamehafter Aufzählung der Kaiserschen Werke, unter starker Apostrophierung der *Kolportage*, während der Titel des besten Stücks *Von morgens bis mitternachts* nicht entdeckt wurde.

Und gerade so viel Geist ist aus Theater und Drama auf dieses flimmernd-bunte *Nebeneinander*-Spiel gestrahlt, dass er im Taumel der Farben und Lichter, im Groteskтanz der Menschen, im Gewoge von Shimmy und Sentimentalität gar nicht bemerkt wird. Ein Spiel, sehr jenseits von Gut und Böse, aber ein Theater, das unbedingt Geschäft macht.

So ist es auch im Schauspielhaus aufgezogen: kess und bunt und schillernd in Licht und Farbenrausch, mit eindeutigen Menschen, mit jubilierender Musik. Die Bühnenbilder von Gustav Singer sind geschickt und (zumeist) originell. Einige, wie die Pfandleihe oder das Polizeibüro sind nicht suggestiv genug – man darf die Szenenbilder nicht gesehen haben, die seinerzeit George Grosz für die 'Truppe' in Berlin entwarf. Dr. Liebscher führt eine flotte, tempofrohe Regie (so viel Impetuosität hätte man unserem lieben Doktor gar nicht zugetraut). Den stärksten Beifall holt sich Benekendorff, mit einer Rolle, die ihm eigentlich gar nicht liegt, die er sich erst zurechtbiegen muss. Er rückt sie so in das Licht des 'Vaters' aus dem Pirandello-Spiel, sucht immer krampfhaft nach etwas Tiefem, Abgründigem, Menschlich-Beziehungsvollem, findet aber immer nur – Kolportage. Der Typ ist wirkungsvoll aufgebaut: dürr, hilflos, einsam, gierig, mit irgendeiner Flamme im Innern. [...]

In fünfzehn Bildern rollt die Revue vorbei – es wäre nicht nötig gewesen, vom Rang einen Entrüstungsschrei auf die Bühne zu werfen: denn *Nebeneinander* ist immerhin repräsentativ für zeitgenössische deutsche Dramatik. Und Georg Kaiser ist immerhin ein Repräsentant.

336. Dr. Hz. St., n.d., n.s., GKC.

Gestern abend brachte das Schauspielhaus die obligate Georg-Kaiser-Erstaufführung der Spielzeit. Ob gerade das Volksstück 1923 *Nebeneinander* glücklich gewählt war, darüber kann und darf man wohl anderer Meinung sein als die Intendanz, die das schon angekaufte Stück *Bürger von Calais* gegen diesen Reisser eintauschen zu müssen glaubte.

Dieses Volksstück gestaltet in charakteristischer Abstufung ein Nebeneinander des Lebens zwischen Not und Schlemmerei, zwischen Hochzeit und Tod, zwischen Armut und Reichtum, zwischen Leichtlebigkeit und Schwerblütigkeit, ein Nebeneinander der Lebenskreise des Bürgerlichen, des Lebemännischen und des Menschlichen, ein Nebeneinander der Wirkung eines an sich wenig bedeutsamen Ereignisses.

[...] Der Dichter selbst ist verankert in der Sphäre des Schicksals, der sozialen Gesinnung, des

Verantwortungsgefühls für die Mitmenschen [...]. Aus den Szenen, in denen der Pfandleiher auftritt, spricht herzwarme Menschlichkeit, wenn auch die dramatische Konstruktion zunächst die seelischen Fäden zwischen Bühne und Zuschauer zu zerreissen droht. Zudem ist doch die satirisch-gesellschaftskritische Beleuchtung der anderen Lebenssphären nicht scharf genug. Die Filmschiebungen werden allerdings grell ins Licht einer rücksichtslos mit Betrug und Erotik arbeitenden Lebensauffassung gestellt. Die Gesellschaftsmenschen schauen nicht die seelische Qual eines gequälten Menschenherzen. In der bürgerlichen Sphäre ist die konventionelle Hohlheit mit schönen Gefühlen und Phrasen überdeckt.

Ist schon das Nebeneinander dreier, durch nur das gleiche Ereignis in Bewegung gesetzter, im übrigen aber vollkommen gehemmter Lebenskreise eine nicht überwundene Gefahr für die innere Geschlossenheit des Dramas, so verstärkt die Behandlung der einzelnen Bilder – es sind fünfzehn – den Eindruck der Zerrissenheit noch ausserordentlich. Dieses Nebeneinander ist geistreicher Sketch, gewiss, mit feiner Charakterisierung der menschlichen Typen gestaltet, aber doch nicht zu einer dramatischen Welt zusammengeballt. Nie spürt man dichterisches Wachsen; intellektuelle Berechnung schafft den theatralisch wirksamen Aufbau des Ganzen wie der Einzelszenen.

Die Aufführung war gegliedert durch eine untermalende Musik von Dr. Hermann Unger, die bei den Lebeweltszenen auf den Ton moderner Tanz- und Jazzbandmusik eingestellt war, die bürgerliche Sphäre mit sentimentalen Pseudovolksliedern begleitete und bei der rein menschlichen Handlung etwas verinnerlichtere Klänge fand. Das in etwa über die Realität hinauswachsende Bühnenbild schuf in ähnlicher Nuancierung Gustav Singer. Die von Dr. Otto Liebscher geleitete Aufführung war flott und in den Hauptsachen gut ausgeglichen. Den Filmvorhang zur Anzeige des Handlungsortes halten wir allerdings für vollkommen überflüssig. Wolf Benekendorff spielte den Pfandleiher mit ergreifender tiefer Menschlichkeit, gepeitscht von Angst und Seelennot, kämpfend gegen die Verantwortungslosigkeit der anderen, seelisch erhaben im freiwilligen Tod. [...] Der Beifall war stark, hauptsächlich für Wolf Benekendorff.

337. Dr. Walter Schmits, n.d., n.s., GKC, incomplete.

[...] Das Stück liefert ein Beispiel für die Macht, die ein Teil der grossstädtischen, sich geistige Führerschaft anmassenden Literaturkritik über das Publikum ausübt. Durch jene Kritik, die jede Fühlung mit der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Gebildeten verloren hat, ist Kaiser gross geworden, wahrscheinlich grösser, als er verdient, so dass jetzt selbst ein so nichtiges Machwerk wie *Nebeneinander*

gefügige Abnehmer findet. Wenn auf dem Titelblatt nicht Georg Kaiser stünde, würde kein Theaterleiter daran denken, solche plumpe, für den Tag verfertigte Szenenklitterei einer Aufführung zu würdigen. Vielleicht stöbern superkluge Leute auch in diesem Stück einen tiefen, echt menschlichen Gehalt auf, denn manche sind durch die ewige Beschäftigung mit Literatur so verkünstelt, dass sie nicht mehr zwischen kalt konstruierender, innerlich verlogener Theatermache und dem Ausdruck echten Empfindens unterscheiden können. Volksstück nennt sich das Stück wohl, weil es wie die später geschriebene *Kolportage* zum Teil aus parodistisch sentimentalem Kitsch besteht. [...] Da der Pfandleiher durch die Benutzung von Pfandstücken gegen das Gesetz verstossen hat, wird ihm die Konzession entzogen und sein Geschäft polizeilich geschlossen. Seines Lebensunterhalts beraubt, öffnet er den Gashahn und stirbt mit seiner verkrüppelten Tochter, die ihn bei allen Irrfahrten treulich begleitet hat, einen melodramatisch wortreichen Tod, wobei er papiernen Edelmut in Menge verzapft. [...] Die Liebesgeschichte ist im Stil einer erbaulich gefühlvollen Familienblatterzählung gehalten. Geradezu langweilig und veraltet mutet die dritte Szenenfolge an, die den Emporstieg des ekelhaften Briefschreibers schildert [...]

338. Dr. R. R., n.d., n.s., GKC.

[...] Die von Dr. Otto Liebscher mit gewohnter Sorgfalt geleitete Inszenierung war recht anerkennenswert, wie überhaupt die ganze Aufführung. Treffend die Bühnenbilder, für die Gustav Singer zeichnete, die begleitende Musik von Dr. Hermann Unger, der Banalität der Vorgänge geistvoll angepasst. Das kinohafte [sic] des Ganzen wurde angedeutet dadurch, dass ein Vorhang die Namen Kaiserscher Werke zeigte und vor den einzelnen Bildern den jeweiligen Ort ankündete. Kino dem Kino! Die Mitwirkenden [...] waren alle ausgezeichnet. Der Beifall anfangs sehr zurückhaltend. Am Schluss wurde lebhafter geklatscht, was wohl auf Konto der trefflichen Aufführung zu setzen ist.

10.12.1925, Erstaufführung, Zentraltheater, [Dresden?]. Dir.: Berthold Viertel; sets: v. Mitschke-Collande and Leopold Lustig; Johannes Steiner (Pfandleiher).

339. Dr. Felix Zimmermann, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Wenn unsere Bühne beweglicher wäre, könnte man mit diesem neuen Stück von Georg Kaiser ein hübsches Experiment machen. *Nebeneinander* nennt er es, und so müsste man es auch spielen. (Wenn's ginge!) Da wären statt eines grossen

Bühnenloches drei kleine; links die Pfandleihanstalt, in der sich das Schicksal eines armen, hilflosen Idealisten abspielt; in der Mitte der Salon des Kinoschiebers (wie ihn v. Mitschke-Collande und Leopold Lustig so treffend süsslich-kitschig ausstaffiert haben), wo sich das siegreiche Laster bläht; und rechts die gute Stube des Schleuseninspektors, wo sich das junge Paar in aller holden Gartenlaubenromantik zum Ehebunde findet. Und nun müsste, bald hier, bald da erhellt, bald gleichzeitig nebeneinander, eine Szene aufblitzen, der Dialog von rechts in die Pause links eingreifen und umgekehrt, kurz, das 'Simultantheater' erscheinen, in dem das Leben räumlich nebeneinander, zeitlich 'synchron', gleichzeitig verliefe. Aber freilich, das Auge, der Sinn für Erfassung des Nebeneinander, käme mit. Unsere Ohren sind noch nicht so weit, sie fassen nur das Nacheinander, wenigstens von der Bühne her, die das 'vertikale Hören' der Musik nicht kennt. Erreicht würde durch solch ein Experiment, spasseshalber, einmal jener Eindruck von der tatsächlichen Gleichzeitigkeit verflochtener Lebensschicksale, jener Blick auf den bunten, verworrenen Lebensteppich, wie ihn Gutzkow schon in seinem *Roman des Nebeneinander* erzielt zu haben glaubte.

Ich weiss, dass das kaum zu machen ist und dass Kaiser, der etwas Ähnliches gewollt hat, dann die Technik seines Stückes noch anders hätte einrichten müssen. Er hat fünfzehn Bilder aufeinander folgen lassen, die auf den drei locker verbundenen Schauplätzen seines Lebensdramas wechseln. Daraus muss man sich seine Absicht zusammenlesen. Der Nachteil ist nur, dass man lauter Skizzen und Abschnitte erhält, lauter Unterbrechungen von drei geraden Linien nebeneinander hat, eine Zerstückelung, die einen nicht warm werden lässt in der Stimmung, eine Filmtechnik, die dem Drama Steigerung und Vertiefung raubt und auch die Grundidee um ihren dramatischen Impuls bringt. Man wird wohl wieder zum aktmässig gebauten Drama zurück müssen, wenn man einer Lebenslinie in die Tiefe folgen will, wo sie uns ans Herz trifft.

Aber freilich, das ist Kaisers Wille kaum. Seine Stärke ruht ja im Oberflächenreiz flüchtiger Szenen, schnell hingehauener Typen und aufreizend zugespitzter Zeitsatire. Darin ist er 'modern', dass er nur zeigt, was ist, und keine positive, gefestigte Weltanschauung zugrunde legen kann. Er ist ein scharfer Zeichner charakteristischer Gestalten, umreisst mit ein paar Sätzen einen Menschentyp und hat immer originelle und verhauene Einfälle. Auch die Tendenz des Ganzen ist klar, aber sie wird nie mit Wärme und Überzeugung vorgetragen, nie dichterisch ausgeformt, höchstens mit ein paar scharfen Wendungen sichtbar anplakatiert.

Und doch könnte dieses *Nebeneinander* bei ein wenig mehr Herzensanteil des Dichters ein gutes Volksstück, mindestens ein besinnliches Zeitbild sein. Es gibt eine schmerzliche Wahrheit. Der Menschenfreund, der einem Fremden glaubt das Leben retten zu können, zerstört sein eigenes Leben, während der Verderber herrlich und in Freuden lebt und den Erfolg

für sich hat. [...] So ist das Leben. So zerschellt Güte am Gesetz und an der Gleichgültigkeit (ähnlich wie bei Juckenack), so erscheint das Leben im Nebeneinander amoralisch, widersinnig, unbezwingbar grausam. Seltsam nur, dass die Dichter, die solch eine betrübliche Erkenntnis formulieren, die Guten und Idealisten immer als halbe Narren hinstellen und die denkbar ungeschicktesten Leute sein lassen. Wenn einer sich so unpraktisch und hilflos benimmt wie der gute Pfandleiher, so ist es kein Wunder, dass seine Menschenrettung verunglückt und er selbst dabei ums Leben kommt.

Für ein echtes Volksstück fehlt Georg Kaiser, dem gerissensten und geriebensten, freilich auch an fruchtbaren Einfällen reichsten Dramatiker der Gegenwart, die Naivität. Man kann ihm, dem Verfasser der *Kolportage*, zwar zutrauen, dass er die kitschige Sentimentalität der Liebes- und Familienszenen absichtlich so gemacht hat, aber er hätte auch echtes, schlichtes Gefühl nicht geben können. Das hat er nun mal nicht. Dafür kennt er sich aus im Ton der zeitgemässen Geschäftsmacher und trifft hier in eine offene Wunde der Gegenwart. Auch für die 'Herztöne' hat er nicht die Dichtersprache; gerade die gütigen kleinen Leute lässt er im übelsten Deutsch jenes abgekürzten Stils sprechen, die er und Sternheim einmal eingeführt haben. Und doch bricht der Dichter durch in jener schaurigen Szene, wo der Pfandleiher sich und seine Tochter mit Gas vergiftet und ein düsterer Monolog der Hoffnungslosigkeit zu der Tiefe vordringt, wo die Dämonen unseres Lebens lauern. Dies grelle Bilderbuch der Zeit wird nicht unzerreissbar sein, aber es zu betrachen, ist nicht ohne Gewinn, denn ein spürsinniger Dichter zeigt mit der Offenheit der 'neuen Sachlichkeit' das erschreckende Nebeneinander eines Menschengeschlechtes, das alle heiligen Bindungen gelockert hat. Es muss die Wirkung negativer oder überobjektiver Geister sein, uns positiv zum Aufbau zu mahnen.

Berthold Viertel konnte als Spielleiter das 'Simultantheater' nicht schaffen, selbst wenn es ihm eingefallen wäre. Er konnte nur für schnellen Ablauf und sinnlich fassbare Eindringlichkeit der Bilder sorgen. Wir wissen von früher her, dass er den festen Griff und die scharfsehende Phantasie für Kaisers bunte Bilder hat, und er bewies es auch diesmal. Vieleicht [sic] hat er die Bilder noch zu sehr mit Ballast der Einzelheiten beladen, hätte sie noch flächiger und flüchtiger gestalten können (obwohl das Technische gut klappte), um die drei Linien aneinander zu drängen. Doch traf er mit den (schon genannten) künstlerischen Helfern die drei Welten ausgezeichnet und liess auch seine Schauspieler richtig los. [...]

Sept. 1931, Volksbühne, Berlin. Dir.: Karlheinz Martin; sets: Rochus Gliese; Peter Lorre (Pfandleiher); Ernst Busch (Neumann); Luise Ulrich (Tochter).

340. H. Ihering, n.d., n.s., GKC.

Einen halben Monat später als sonst wurde dieses Jahr die Berliner Volksbühne eröffnet, deren Besucher unter der Wirtschaftskatastrophe noch heftiger zu leiden haben als andere. Karlheinz Martin begann mit einer Neueinstudierung von Georg Kaisers *Nebeneinander*. Er glaubte, das Berlin von 1923 mit dem Berlin von 1931 in Parallele setzen zu können; oder vielmehr: er übertrug die Welt von 1923, die Inflationszeit, ohne weiteres in die Deflationszeit von 1931. Aus dem Kinodirektor wurde ein Tonfilmdirektor, Schlager der zwei letzten Jahre wurden angedeutet. Auch sonst liessen einige Schlagworte kein Missverständnis aufkommen, dass nicht 1923, sondern 1931 gemeint war.

Damals hatte die Berliner 'Truppe', eine Gründung Berthold Viertels, der jetzt seit Jahren in Hollywood Filmregisseur ist, mit *Nebeneinander* den grössten Erfolg. Die 'Truppe' stand am Anfang jener Gruppenzusammenschlüsse, die heute im deutschen Theaterleben eine Rolle zu spielen beginnen. Als Schieber Neumann wurde damals Rudolf Forster für Berlin durchgesetzt. Auch Georg Kaiser hatte, nächst *Kolportage*, seinen grössten Publikumserfolg. Es war der Beginn des Zeitstücks, obwohl in dem Schauspiel viel Romanhaftes steckte und die idyllisch-ironischen Szenen im Schleusenhaus im Grunde mehr der literarischen Parodie angehörten als der Zeitdarstellung. Gerade deshalb war es verfehlt, Kaisers *Nebeneinander*, das sich ausdrücklich ein 'Volksstück von 1923' nannte, in das Jahr 1931 zu übersetzen. Hätte man das Stück als eine freche Komödie auf die Inflationszeit gespielt, so hätte es vielleicht heute noch gewirkt, und die Parallelen hätten sich zwanglos eingestellt. So aber dachte man bei jeder Szene: das ist viel zu schwach, die Krise 1931 hätte eine ganz andere Darstellung verlangt. Auch Georg Kaiser hätte bestimmt ein neues Stück geschrieben, wenn er die Gegenwart hätte darstellen wollen.

Dieser Grundfehler verwirrte die ganze Aufführung, die aber trotz aller Einwände immer noch ernsthafter zu nehmen ist als das meiste, was sonst in der kurzen Spielzeit bisher gespielt wurde. Immerhin sah man Peter Lorre als Pfandleiher auf der Bühne, wenn diese Rolle auch nicht zu seinen besten gehört. Immerhin sah man Ernst Busch, wenn er auch in der Forster-Rolle des Schiebers Neumann durchaus nicht am Platze war. Aber es gab auch eine sympathische neue Schauspielerin wie Luise Ulrich als Tochter, es gab unauffällige Schauspielerinnen wie Inge Conradi als Luise, wie Ilse Fürstenberg als junge Frau.

Das Ganze war ein verfehltes Experiment, aber immerhin: es war ein Experiment.

341. Erich Burger, *Berliner Tageblatt*, 17.9.1931.

Volksstück 1923; unter diesem Signalement hat Georg Kaiser die fünfzehn Bilder zuerst spielen lassen. Damals, vor acht Jahren, waren sie im Zuge der Zeit ein Widerhall der Ereignisse, das szenische Gegenspiel der grausam aktuellen Jagd nach dem Dollarkurs, ein in die Kulissen gepresstes Fieberbild. Der Schieber, damals war das der seltsame Held des Tages, König des Papiergelds, ein Machthaber, dessen Thron auf Trümmern stand. Seine Erscheinung, auf die Bühne gebracht, schuf den angstvoll nahen Kontakt zur täglichen Wirklichkeit, seine Gestalt riss brennend und blutend alle Wunden auf; aus den Bazillen einer furchtbaren Krankheit hatte die Zeit ihm einen Körper gebaut.

Mit dieser Zeit hatte Georg Kaiser damals die Auseinandersetzung aufgenommen. Kein Zufall, dass unter allen Dramatikern gerade er zu diesem Stoff griff; kein Zufall, dass ihn zuerst diese Auseinandersetzung lockte. Diese, diese Zeit hatte keinen Raum für Gefühle, aber längst hatte auch Georg Kaiser alle Gefühle aus dem Gebiet seiner Dramen verjagt. Die Zeit, die zu beschreiben war, und der Dramatiker, der sie beschrieb, sie trafen sich wie zwei Gegner, die mit gleichen Mitteln kämpfen; es war ein faires Duell.

Volksstück 1923; in dieses Treibhaus warf Georg Kaiser die Treibhausgestalten des eigenen Verstandes. Nach den klaren Gesetzen seiner dramatischen Rechenkunst entwarf er das Bild einer verdächtigen Gegenwart, ordnete er den trüben Rummel in die Übersichtlichkeit eines szenisch lapidaren Entwurfs, rettete er die Verwirrung seiner Figuren in die Klarheit seiner eigenen Gedanken. Es war der grosse Aufmarsch von Masken und Menschen, von der Strasse auf die Bühne verschlagen; und gleichnishaft löste sich aus diesem Nebeneinander der Schicksale der einfache Tatbestand, dass der Gerechte verreckt und der Schmierfink fröhlich besteht. Der Weizen des kalten Geschäftemachers blüht, nicht nur im Jahre des Heils 1923.

Trotzdem, als Volksstück 1931 sind diese fünfzehn Bilder leicht brüchig; sie treffen heut' nicht mehr ins Zentrum. Immer noch sind sie als technisches Virtuosenstück ein glänzendes Beispiel, an dem ganze Generationen von Dramatikern sich schulen können. Immer noch überrascht dieser exakte szenische Aufbau, diese strenge Entwicklung verschiedener Handlungen, die nebeneinander laufen und sich nie berühren. Immer noch, immer wieder verblüfft die Sprache Georg Kaisers, die sich in aller Knappheit zu eisernen Begriffen formt. Aber die Gestalten selbst sind unserer packenden Nähe enthoben. Der Pfandleiher, der durchaus einen Selbstmord verhindern will, nirgends mit seiner menschenfreundlichen Gesinnung Anklang findet und endlich als Heiland den Gashahn öffnet. Fräulein Luise, die diesen Selbstmord ankündigte, aber unter Orgelklang und Predigt die glückliche Braut eines Spiessbürgers wird. Der Schieber Neumann, der die Ursache des angedrohten Selbstmordes war und der, hoppla, ohne jeden Gewissensbiss ein raffiniertes

Geschäft zum siegreichen Abschluss bringt. Alle diese Figuren sind heute dem Bereich unserer Vorstellungen entzogen; grossartig wirkt nur noch die bauliche Konstruktion, in die Georg Kaiser sie hineinstellt, der Aufriss seines Fünfakteplans, in dem jeder Strich mit dem Lineal gezeichnet ist.

Vielleicht hätte eine Aufführung, die mit mehr Macht das artistisch Konstruktive angekurbelt hätte, noch einmal die turbulente Kraft zwingender Wirkungen aufgebracht. Karlheinz Martin lässt das Spiel zu stark ins menschlich Mitleidvolle abgleiten, vielleicht eine Notwendigkeit des grossen Hauses, vielleicht auch eine Notwendigkeit für das Publikum der Volksbühne, das sich nur sehr zögernd von den Zangen Kaiserscher Dialektik greifen liess. Auch die Schauspieler, die in ausgezeichneten, weit sich öffnenden Dekorationen von Rochus Gliese stehen, können nicht die gleitende Vehemenz von Kaisers Wortanschlag mithalten. Ernst Busch, als Schieber Neumann, hat nicht die schlanke Geschmeidigkeit, nicht die aalglatte Haltung dieser Figur. Peter Lorre, als Pfandleiher, wirkt schon in der Erscheinung zu jung; auch dieser vorzügliche Schauspieler findet, wie Busch, nicht den einheitlichen, durchgehend klaren Tonfall, auf den alle Gestalten Georg Kaisers eingestellt sein müssen. Der Motor dieses Dramas geht präzise seinen Gang, aber die Schauspieler legen zuviel Zwischentakte ein, auch die Randgestalten, unter denen Luise Ulrich, Inge Conradi, Maly Delschaft und Erhard Siedel sich schüchtern bemerkbar machen.

Die anfangs deutlich erkennbare Befremdung der Parketts, die sich erst sehr zögernd in lebhaftere Zustimmung auflöste, sanktioniert den Tatbestand, dass hier nicht das Volksstück 1931 abgerollt wurde.

342. anon., *Westermanns Monatshefte*, Jg. 76, p. 307.

Die soziale und politische Zeitdramatik, die noch vor wenigen Jahren mit tausend Masten in den Ozean der Welten segelte, sieht sich augenscheinlich schon nach dem Rettungsboot um, auf dem sie den friedlichen Hafen erreichen kann. Georg Kaisers *Nebeneinander*, das Volksstück von 1923, das in das soziale und moralische Nachkriegschaos des Schieber- und Bürgertums hinabtaucht, um als Perle aus der Tiefe die 'Erneuerung des Menschen' heraufzufischen, erwies sich jedenfalls schon jetzt, nach acht Jahren, bei der Wiederaufnahme im Volkstheater als eine abgetakelte Fregatte, auf der nur noch Gespenster der Vergangenheit fahren. So schnell erbleichen Zeitwirkungen, wenn kein dauernder Gehalt sie beseelt!

Kolportage

27.3.1924, joint Uraufführung, Lessing-Theater, Berlin. Dir.: Emil Lind; sets: Hermann Krehan; Walter Steinbeck (Graf); Hans Junkermann (Baron); Ilka Grüning (Erbgräfin); Else Helms (Karin); Martha Hartmann (Frau Appeblom); Rudolf Klein-Rogge (Erik).

343. H. Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 28.3.1924, in *Von Reinhardt bis Brecht*, ed. R. Badenhausen, pp. 163–65.

'Unser geistreicher Dichter hat hier endlich einmal einen Stoff aus dem Leben gegriffen und deshalb ans Herz gerührt. Dem erschütternden Schicksal einer Bürgerstochter sind mit keckem Mut humoristische Lichter aufgesetzt. Der Gegensatz der bürgerlich-amerikanischen und feudalistisch-schwedischen Welt ist mit sicheren Strichen gezeichnet. [...] diese Handlung ist mit feiner Beobachtung des Wirklichen ersonnen, und mit einer an Fulda, dem Klassiker des modernen deutschen Lustspiels, und an Sudermann, dem Klassiker des Vorder- und Hinterhausdramas, geschulten Technik durchgeführt. Der Dichter ist somit von allen Verstiegenheiten zur Natur zurückgekehrt, und man merkt es ihm an, wie wohl er sich in dieser Taufrische fühlt. Die Darsteller hatten endlich einmal nicht Schemen, sondern wahrhafte Menschen zu verkörpern. Sie hatten sich in die Rollen so hineingelebt, dass sie aus den angedeuteten Naturells fast Charaktere machten. Sie griffen ans Gemüt und ans Zwerchfell und entsprachen so den Intentionen des Dichters. Der Regisseur hatte für eine angemessene Ausstattung gesorgt.'

Mit solchen Worten müsste man die kritische Kolportage parodieren, wie Georg Kaiser die dramatische Kolportage persifliert hat. Georg Kaiser ist ein phänomenaler Stichwortdichter. Sein Verhältnis zum Stoff ist sein Verhältnis zur Sprache. Georg Kaiser empfängt ein Thema wie eine Vokabel und sofort entzündet sich seine lebhafte Theaterphantasie. Er hörte das Vokabularium der 'Oh-Mensch!'-Zeit voraus und türmte aus dieser Vokabulatur Drama auf Drama. Jetzt hörte er die Vokabulatur der Schieberzeit, bestritt mit ihr *Nebeneinander*, hörte die Vokabulatur der Schunddichtung und schrieb *Kolportage*. Kaiser, einer der stärksten Szeniker des gegenwärtigen Theaters, baut diese Szenen fast nur aus Schlagworten auf. In *Kolportage* gibt es eine Liebesszene zwischen dem vermeintlichen jungen Grafen Stjernenhö und der Komtesse Alice Barrenkrona. Er: 'Ich wollte mit sechs Treffern mir Mut schiessen –.' Sie: 'Ich brauche Ihnen den sechsten Treffer nicht zu schenken –', 'Ich hätte getroffen!', 'Die

Kugel sitzt', 'Noch in der Flinte —', 'Schon in meinem Herz'. So kommt die Handlung an der Zuspitzung des sprachlichen Bildes weiter. Das sprachliche Bild ist nicht neu geschaffen, nur szenisch aufgeteilt.

Hier liegt die Wurzel von Kaisers Begabung. Georg Kaiser ist so hellhörig für das Formelhafte der Sprache, dass er in ihre schöpferischen Tiefen nicht dringt. Er übersetzt in sich so schnell Zeitgedanken, dass er ihr Ende – das Schlagwort – schon empfindet, bevor ihr Anfang – die Idee – sichtbar und hörbar geworden ist. Er spürt die literarische Prägung vor dem Erlebnis. Er spürt den Elan des Wortes, seine isolierte Stosskraft, seine isolierte Dynamik, bevor es sich in den Zusammenhängen ausgelebt hat. Er hat das Produkt vor der Zeugung. Die Konsequenz vor dem Anlass.

Diese unheimliche Übertragungsfähigkeit, dieses rasende Zuendedenken (ohne Anfang und Mitte) ist in Deutschland so selten, dass Georg Kaiser aus Magdeburg mehr aus dem Charakter der französischen als der deutschen Sprache zu dichten scheint. Den Typus des grossen Literaten im Gegensatz zum Dichter gab es in Deutschland kaum. Georg Kaiser ist der grosse Literat, der die Worte der Zeit hört und mit fortreissendem Temperament antithetisch in Figuren, Szenen und Dramen auseinanderlegt. So läuft ein innerer Weg von *Gas* zu *Nebeneinander*, von der *Flucht nach Venedig* zur *Kolportage*. Wer das geprägte Wort hört, will sich ihm auch entziehen und geht offensiv dagegen vor (deshalb Kaisers Satzkonstruktionen in seinen ernsten Dramen: Schlagworte gegen das Klischee der geistigen Sprache) und unterhöhlt das abgebrauchte Wort (Schlagworte gegen das Kolportageklischee). So wird Georg Kaiser zu einem fruchtbaren Komödiendichter, indem er – gegen das Possen- und gegen das Tränenklischee schreibt. So würde er der grösste Revuedichter Deutschlands werden. Er empfindet nach der Aktualität der Redensart die Aktualität des Stoffes und die Aktualität der Szenenform. Wenn ich die Komische Oper hätte, ich würde Georg Kaiser zum nächsten *Drunter und Drüber* auffordern.

Die Aufführung des Lessing-Theaters war – unter der Regie von Emil Lind – vortrefflich, solange Ilka Grüning als Erbgräfin alle Mittel einer chargierenden Komik sublimierte. Hans Junkermann spielte das Kolportageklischee eines verkalkten Barons und war deshalb wirksam. Rudolf Klein-Rogge blieb unentschieden, ob er einen echten oder einen parodierten Amerikaner geben sollte. Else Heims muss sich vor dem Registerwechsel hüten. Sie kippt unmotiviert in hohe Lagen hinauf (ohne die Linie der Rede dorthin zu führen). André Mattoni gab das ähnliche Bild eines Aristokraten (der Mädchenträume). Aufschluss über sein Talent müssen andere Rollen geben. Ebenso gab Ellen Plessow das humoristisch-ähnliche Bild einer englischen Bibelvorleserin mit starker Wirkung. Aber man muss andere Rollen abwarten, die Gestaltung verlangen. Durchschlagend Marthe Hartmann als Frau Appeblom, die proletarische Mutter.

344. Ludwig Sternaux, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.3.1924, in Rühle, pp. 513–14.

[...] Ja, das Ganze ist fast, in geistreicher Selbstironie, eine Glorifizierung des Kitsches: dass auch verbrauchtestes Klischee in Diktion und Stoff, wird es nur entsprechend geätzt, Wirkungen erzielen kann, wie ... und wie?

Wie ein Edelstück von Schiller.

Darum also erzählt Kaiser zunächst im Stil der Courths-Mahler, will sagen: in abgedroschensten Phrasen, die Vorgeschichte. [...]

Und so wird denn in der Tat Kolportage, was als Kolportage so spannend wie wirkungsvoll begonnen – jede Woche ein Heft durch die Hintertür, das Heft 'nen Groschen.

[...] Dies alles in der wappengeschmückten Halle von Schloss Stjernenhö, wo Stammbaum und Ahnenbilder auf das Spektakel blicken: das Milieu als bester Witz im Witz. Wie denn auch der echte Erik aus Kansas nicht mit Spott darüber kargt und sehr drastisch sich über das Schloss seiner Väter äussert, diese Katakombe, diese Bahnhofshalle, dies Lachkabinett.

Kaiser ist ein Spötter. Er ist ein so feiner Spötter, dass man ihn in manchem sogar missverstehen kann, weil er unvermutet Ernst in Scherz vermengt. Man müsste schon sehr stumpf sein, wollte man nicht merken, dass hier alles Absicht ist. Das verstimmt allerdings, zumal bei gelegentlichen ethischen Anwandlungen. Das Bonmot 'Füttert die Kreatur nur und hätschelt sie ein bisschen, und sie lebt im Paradies!', in dem das Ganze emphatisch gipfelt, ist zu schwer, zu tiefsinnig für das leichte Spiel. Aber daneben funkelt allerhand Witz, unromantisch im Romantischsten, und auch der Humor des Alltags kommt zu seinem Recht. Das versöhnt, das erwirkt dem krausen Stück Erfolg, wie ihn kein anderes dieser Spielzeit gehabt. Mit *Nebeneinander* und dieser *Kolportage* beherrscht Kaiser als talentiertester Bühnenautor absolut das Feld. Die Darstellung, von Emil Lind pointensicher und geschmackvoll geleitet, ist glänzend. Dem echten Erik gibt Rudolf Klein-Rogge belustigend amerikanische Allüren, wenn er auch um eine Nuance zu reif für die Rolle ist; seine Mutter ist mit schöner und ergreifender Natürlichkeit Else Heims, eine prachtvolle Frau, die Leid gestählt. [...] Ausgezeichnet in soignierter Lebemannsmaske Walter Steinbeck als der Graf. Hans Junkermann hat wieder eine seiner feinen und sorgfältig modellierten Kavalierstypen, und Ilka Grüning ist wieder einmal mit zittriger Betulichkeit eine uralte Gräfin vom Schlage der Metternich: ein Kabinettstück intimer Schauspielkunst. Martha Hartmann und Ellen Plessow sehr ergötzlich in sehr verschiedenen Rollen: die eine die Frau aus dem Volke, die andere eine bigotte englische Miss.

Das Bühnenbild Krehans fast zu schön, zu echt: die Halle von Schloss Stjernenhö wirkt so seriös, dass sie die

Täuschung unterstützt, der Autor meine es etwa ernst. Aber auch das ist wohl Absicht. Ist mit – Kolportage!

345. S. Jacobsohn, *Die Weltbühne*, 20 (1924), No. 15, 479–80.

So laut und so legitim ist im Lessing-Theater lange nicht gelacht worden. Ich setze, sagt Georg Kaiser sich, auf den Zettel: 'Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren, geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters', wähle als Titel: *Kolportage*, beginne mit diesem alarmierenden Wort den Dialog – und sorge so bestens für die Kinder wie für die Kenner unter der Kundschaft. Wenn es heisst: 'Ich blicke in Abgründe'; oder: 'Bei Nacht und Nebel verliess ich das epheuumrankte Schloss Stjernenhö'; oder: 'Da lachte mein Graf nicht: er fluchte' – nun, so wissen die Kenner, dass dies immer Sudermanns Sprechweise, niemals meine gewesen ist; aber die Kinder freuen sich nicht weniger naiv daran als ehemals an *Johannisfeuer*. Wenn ich zwei Babies austausche, so werden die Kenner mir nicht zutrauen, dass ich diesen Trick aus dem *Troubadour* ernst nehme; aber die Kinder werden ehrlich gespannt sein, wie die Geschichte endet. Wenn ich mit der sozialen Forderung fuchtle, so... Kurz: Georg Kaiser scheint sich genau überlegt zu haben, wie für die Unschuld im Theater ein Reisser und für uns eine Persiflage darauf zu verfertigen sei; und ist offenbar streng systematisch vorgegangen. Nur wäre mit Programm und Methodik nicht viel zu machen gewesen. Um Erfolg zu haben, musste der überlegene Kopf zugleich von der Sorte Bretterbeherrscher, die verulkt werden sollte, ein entfernter Verwandter sein. Dass Georg Kaiser dies ist: das bildet den höhern Reiz seiner *Kolportage*. Man ist am scharfsichtigsten für die Laster, von denen man sich befallen oder zum mindesten bedroht fühlt. Wir habens mit einem Selbstbefreiungsakt zu schaffen, der nicht einmal darunter leidet, dass er in einen Dreieinhalbakter ausgeartet ist. Erstaunlich: ein deutscher Dramatiker, dessen Ironie einen ganzen Abend durchhält, ohne zu erstarren oder zu grinsen. Der eine ganz leichte Hand hat oder plötzlich bekommen hat. Der mit Erkennungsmedaillons, Revolvern, Testamenten und allen übrigen Requisiten der Hintertreppe arbeitet und dabei keinen Augenblick sein Anrecht auf die Vordertreppe, die hochherrschaftliche, einbüsst. Und der um diese Kunst, beiden Parteien (nicht: Hälften) des Publikums zu gefallen, von den Kitschern in dem Grade beneidet werden wird, wie die sich nach ihr verzehren – voll Wut auf die verrohte Kritik, die ja doch glücklich ist, nicht verroht sein zu brauchen.

Hier sind wir doppelt glücklich: die Aufführung ist der Komödie würdig. Kein Versuch, sie parodistisch zu spielen. Die Folge wäre schnelle Abnutzung, Leerlauf, Monotonie gewesen. Das tut der Regisseur Emil Lind Kaisers

schöpferischem Einfall nicht an. Ein einziger Aktschluss dient ihm dazu, eine Familienszene wie auf einem Öldruck zu stellen. Sonst geht es musterhaft seriös, gemessen, manchmal feierlich zu. Grade daraus springt ja die Lustigkeit. Mängel von Darstellern werden in Vorzüge umgebogen. Für einen Grafen wäre ein souveräner Komiker nötig. Der Ersatzmann hat weder Komik noch Souveränität. Also zwängt man ihn umso fester in seine Hüttenbesitzer-Schablone. Else Heims – eine Freude, sie wiederzusehen – spricht gerne 'vorn'. Diese Eigenschaft genügt für sie, um Kaisers Ansprüchen zu genügen. Der wird auch mit Hans Junkermanns stelzendem Provinz-Haase zufrieden gewesen sein. Und mit der grossgeblümten und dröhnenden Klippfischhändlerin der Frau Martha Hartmann, einer zu wenig beachteten (weil zu wenig beschäftigten) Charakteristikerin. Eine neue Ellen Plessow ist aus der *Frommen Helene* ohne Umweg auf die Bühne entwichen und schreitet, eine schwarze Hofenstange, mit dem Gebetbuch hinter der Grüning her: der Erbgräfin Stjernenhö, die doch nicht so erloschen ist, dass sie nicht ihren einundzwanzigjährigen vermeintlichen Grossneffen bäte, sie auf den Mund zu küssen. Wie die Grüning sich diesem Kusse entgegenbeugt; wie sie ihn sich auf den Lippen zergehen lässt; wie sie ihn nachschmeckt: das allein würde den Theaterabend lohnen.

346. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 26 (1923–24), 485.

[...] Kolportage –: 'geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters' – die Moral darf deshalb lauten: Natur ist nichts, Erziehung alles. Die Moral darf auf das grosse Portemonnaie klopfen, um den glücklichen Inhaber doppelt glücklich zu preisen, ihn gleichzeitig aber zu bedeuten: gib ab von deinem Überfluss!

Kolportage –: Georg Kaiser hat die Kolportageliteratur parodieren wollen, indem er ihre Wege ging. Es genügt, das auszusprechen, um einzusehen: irgendwo musste der Wegweiser stehen, wo sich der Weg des Parodisten von der breiten Landstrasse der Kolportageliteratur abzweigte. Irgendwo musste Bruch sein. Irgendwo musste die Ironie derart aufleuchten, dass sie der Handlung die überraschende, die alle Kolportageliteratur höhnende Wendung gab. Zum Abschluss zum mindesten musste Wirklichkeit oder Kunst dreingewittern und die schönlackierten Puppen und ihr grosses Portemonnaie zerschlagen. Dieser Wegweiser, diese Ironie, dies Gewitter fehlen bei Georg Kaiser. Seine Komödie ist Kolportage und bleibt's bis zum Schluss.

Der Parodist schafft sich seinen eigenen Stil. Der übernimmt alle Schmalzpuppen, Zuckerbäckereien und Papierblumen seiner Vorlage, macht sie aber durch ein eigentümliches Schleifverfahren transparent. Das kann durch Überbietung zustande kommen, kann durch den Tonfall

herbeigeführt werden oder durch Mechanisierung zu starker komischer Wirkung gelangen. Bei Georg Kaiser ist von dem allen nicht die Rede. Er hat sein *Kolportage* in seinem Georg-Kaiser-Stil geschrieben. Man müsste unehrerbietig genug sein, in ihm allezeit den Parodisten seiner eigenen künstlerischen Absichten zu sehen, wollte man *Kolportage* als Parodie gelten lassen. Man war höflicher und frönte der Lust, in literarischer Gesellschaft in Kolportage zu schwelgen.

Die deutsche Literatur hat das alles schon einmal erfahren. Das war, als Wilhelm Hauff seinen *Mann im Monde* schrieb, um den üblen Clauren und seine Art anzuprangern. Der geschmeidige Hauff verliebte sich aber, während er schrieb, derart in Clauren und seine gefällige Unart, dass nichts dabei herauskam als neuer Clauren.

347. M. M., n.d., n.s., GKC.

Einen ganz grossen Erfolg – und einen durchaus verdienten, soweit es sich um die entzückende Darstellung handelte – holte sich das Lessing-Theater mit Georg Kaisers Komödie *Kolportage*. 'Geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters' steht ihr als Motto voran. Die erzieherische Tendenz winkt mit dem Zaunpfahl. Georg Kaiser will dem Theater einen Dienst erweisen, indem er das Kinostück blutig ironisiert. Im Kino, scheint er sagen zu wollen, seht ihr euch solches Zeug an und nehmt es ernst; indem ich den Text dazu schreibe, lacht ihr aus vollem Halse darüber. Also das ist wirklich Vollblutkitsch, wie ihn die Marlitt – um eine berühmtere Zeitgenossin zu schonen – nicht herrlicher ersinnen konnte. [...] Nicht das Blut entscheidet, spricht Georg Kaiser zum Schluss mit erhobenem Zeigefinger, sondern die Umgebung, in der die Kinder aufwachsen. Pflegt sie, hätschelt sie, dann wird auch etwas Rechtes aus ihnen. Sehr menschenfreundlich in der Gesinnung, doch nicht ganz ohne Fragezeichen hinzunehmen. Wenn jetzt die Leute nicht über den Kinokitsch lachen lernen, dann werden sie es überhaupt nicht lernen. Noch nie hat Kaiser so auf alle artistischen Prätensionen verzichtet, noch nie hat er seine Gestalten so sprechen lassen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Die Hörer dankten ihm dafür mit ungetrübtem Vergnügen.

348. Mysing, n.d., n.s., GKC.

Sich über sich selbst lustig machen und ein Drama im Stil der Courths-Mahler schreiben, das man dem Publikum mit deutlichen Nebenabsichten als neuen Kaiser anhängt, das war wohl die Absicht unsers satirischen Dramatikers, als er seine dreiaktige Komödie: *Kolportage* nebst einem Vorspiel

schrieb, die bei der Uraufführung im Lessing-Theater einen ausserordentlich lebhaften Erfolg errang. [...] In seiner Komödie werden wir in die Welt der schönsten Hintertreppenromantik eingeführt. [...] Ist das nicht rührende Kolportage? Das Publikum des Lessing-Theaters klatschte bei dieser Blamage der Aristokratie mit so naiver Begeisterung Beifall, dass man das neuerliche Interesse Georg Kaisers für Kinderfürsorge wohl begreifen kann. Im übrigen muss man von dieser dramatischen Selbstironie sagen, dass Kaiser die Sache etwas sorgfältiger hätte machen können. Gut gearbeitet sind nur Vorspiel und erster Akt, nachher erlahmt das Interesse etwas, werden die Figuren ganz Schablone. Vor allem möchte man unsre Dichter bitten, endlich einmal etwas andres zu erfinden als diese Figur des robusten jungen Amerikaners, der extra zur moralischen Lüftung in die verfaulten Feudalschlösser des alten Europas kommt. Die Berechtigung Amerikas zu dieser Lüftung scheint mir höchst zweifelhaft. Oder sollten unsre Dichter noch immer nichts von den Ölskandalen, den Erpressungen, der Korruption dieses angeblich jungfräulichen Landes wissen? Man kann ein Flegel und doch höchst unmoralisch sein. Abgesehen davon ist aber das Kaisersche Stück ganz lustig, und die Regie hatte in verständnisvoller Weise die Absicht der Parodie durch eine groteske Innenausstattung des alten schwedischen Grafenschlosses noch verstärkt. Unter den Darstellern glänzten vor allem in zwei Prachtrollen Ilka Grüning als Erbgräfin Stjernenhö, dann Hans Junkermann als Baron Barrenkrona, ferner Else Heims als Karin Bratt. Das Publikum, entzückt über diesen künstlichen Courths-Mahler, spendet schon vom Vorspiel an lebhaften Beifall.

349. Hanns Martin Elster, n.d., n.s., GKC.

Stets in Berlin belebt sich der Spielplan, wenn die Theatersaison sich ihrem Ende zuneigt, so auch in diesem Jahre. [...] Für uns ist wichtiger zu sehen, ob für die Kunst bei dieser Betriebsamkeit etwas herauskommt.

Beinahe hätte das nämlich mit Georg Kaisers Stück *Kolportage*, das zugleich in Frankfurt herausgebracht wurde, der Fall sein können. Beinahe... Georg Kaiser hat eine Idee, einen prachtvollen Einfall: wie wäre es, dachte er, wenn ich einmal die Kitschliteratur persifliere? [...] Alles in Kitschdunst gehüllt, in die Vorstellungen des verkitschten Volkes von Adel, Reichtum, Amerika... Der Einfall, der Stoff, waren vortrefflich gewählt, aber aber die Ausführung... Da liegt das: Beinahe... Wäre nämlich Georg Kaiser bei der Stange der literarischen Persiflage, die im ersten Akt köstlich zum Ausdruck kommt, geblieben, dann hätte er ein Lustspiel zum Steinerweichen lachreizend geschaffen. Er aber verlor das Interesse unter der Arbeit und schrieb das Stück fertig: die Persiflage verlor sich im Laufe der Akte, der Kitsch blieb; was zuerst geistreich und

amüsant war, wurde ledern und langweilig. Das Publikum des Lessing-Theaters, das schon auf Parodie eingestellt war, liess freilich von dem Gedanken der Verspottung des Kitsches nicht los, aber es war seine literarische Phantasie und Mitarbeit, nicht die des Dichters, der dem Kitsch zum Opfer fiel. Ein guter Einfall und Ansatz ward schlaff vertan. Emil Linds Regie suchte mit Hermann Krehans Bildgestaltung zu retten, was zu retten möglich war, und ward darin von Ilka Grünings Karikaturentalent, Else Heims' Humor, Martha Hartmanns Derbheit gut unterstützt, indes die Männerrollen von Hans Junkermann, Walter Steinbeck, R. Klein-Rogge usw. bald zu ernst genommen, bald zu sehr übertrieben wurden. Es gab natürlich auch eine hübsche Anzahl Zuschauer, die die Persiflage missverstanden und den Kitsch ernst nahmen; sie waren empört über das Lachen an 'unrechter' Stelle; dieser Gegensatz im Publikum war vielleicht der beste Witz des sonst leider halbschürigen Abends.

27.3.1924, joint Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer.

350. anon., n.d., n.s., GKC.

[...] Die Aufführung, die unter Arthur Hellmers Regie stand, war ausgezeichnet und brachte dem Stück einen guten Erfolg.

351. Werner Deubel, *Die schöne Literatur*, 25 (1924), 202–03.

Eine Überraschung für die, die dieser Neuheit nach Kaisers letztem Mischprodukt *Nebeneinander* misstrauisch gegenübertraten. Keine Verzerrung, Verzückung, Verschuldung, Erlösung mehr, keine hysterischen Heilandskrampfe von Spazierern und Pfandhausverleihern mehr! Das schreckliche Modeschlagwort vom 'Ethos' scheint abgewirtschaftet zu haben, ein neues regiert die Stunde, es lautet: 'Theater um jeden Preis! Nichts als Theater! Theater um des Theaters willen!' Wir begrüssen diese Wandlung, denn ist sie zwar im Ziel ein Abstieg, so doch auch eine Hinwendung zum Reinlichen. Nicht mehr ohnmächtig verquälte Vorspiegelung von Dichtung, Seele, Kunst, sondern schlichtes Bekenntnis zu dem, was man heute allein noch kann, was im organischen Sinne 'zeitgemäss' ist: Theater – Können – Technik. Der Gehalt: Kolportage. [...] Und nun entspinnen sich Szenen von köstlicher Ironie, ein spannendes Hin und Her um Erb-, Vater- und Mutterschaft, um Adel, Name, Leutnantspatent und feudale Braut. Famos gebaut, knapp, packend, beweglich, abenteuerlich, unglaublich –: Kolportage.

Und die Moral von der Kinogeschicht'? Denn zu einem echten Kolportagestück gehört eine Moral. Sie steht vergnüglich plump und dick darin; etwa: 'Hätschelt die Kreatur und füttert sie ein bisschen', so erzieht ihr aus Diebsbrut Edelleute. Auf der Widmung der Komödie heisst es: 'Geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge' – das ist ein Witz! – 'und des zeitgenössischen Theaters' – das ist die Hauptsache. Immerhin hat der Autor es dieser Zweideutigkeit zuzuschreiben, wenn ein Regisseur wie Direktor Arthur Hellmer, ethosgewohnt, das moralische Plakat für Ernst nahm, den Kolportageunterton mit allen famosen ironischen Stilisierungsmöglichkeiten unbeachtet liess und ein komödienhaftes Thesenstück mit naturalistischen Herztönen herausbrachte. Man sieht: Kaiser ist nicht ungestraft im geliehenen Frack durch Hölle, Weg, Erde spazieren gegangen. Es bleibt immer etwas hängen! Nun, wo er's einmal ehrlich meint, nämlich mit dem Theater, will's ihm keiner glauben.

352. anon., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers Komödie *Kolportage* wurde im Berliner Lessing-Theater und gleichzeitig im Frankfurter Neuen Theater als Uraufführung gegeben. In beiden Städten hatte das Stück, namentlich die ersten drei Akte, sehr lebhaften Beifall. Das Stück ist in den Anfangsakten mit einer regelrechten Kolportageromanhandlung angefüllt. Dort, wo Kaiser die Kolportage auf dem Gipfel treiben will, biegt er vorsichtig ab. Obwohl der letzte Akt abfällt, amüsiert man sich während des Vorspiels und der ersten drei Akte an den Einfällen des Dichters.

1.10.1924, Erstaufführung, Schauspielhaus, Neustadt, [Dresden]. Dir.: Alfred Stöger; Johannes Steiner (Graf).

353. Friedrich Kummer, n.d., n.s., GKC.

Man wird überlistet von dem Stück. Jeder, auch der gerissenste Theaterbesucher. Der Reiz liegt in der Überlistung. Eigentlich ist es schade, wenn man das öffentlich vorhersagt. Besser, jeder käme allein darauf und merkte an sich selber den seelischen Prozess. Auf die erste List fallen ja nur die ganz naiven Gemüter herein. Die Satire gegen die Romane der Courths-Mahler und die 10-Pfennighefte ist Plakat, wirkt schreiend. Die zweite List ist feiner. 'Du ahnst es nicht!' heisst es an einer Stelle im Vorspiel. Selbst die Begriffsstutzigsten, die Todernsten, die vor dem Vorhang gläubig wartend sitzen, fassen es ja bald: 'Satire'. Doch einen ganzen Abend Satire und nur Satire? Es ist furchtbar, mit einem Satiriker einen Abend

allein zu sein. Und die eiskalte Ironie, die gläserne Satire Georg Kaisers? Der etwas feiner gestimmte Zuschauer ist missgelaunt, während der Durchschnittsbesucher schon klatscht. Eine kreischende Wirtshausmusik setzt in der Pause ein, irgendwo, droben im dritten Rang. Man lacht, erst einzeln, dann allgemein, aber wer noch etwas Feingefühl hat, sagt sich: Elende Entwürdigung. Aber sieh, das ist der zweite Kniff: Du bist überlistet. Dir sind durch die plakatmässige Aufmachung des Vorspiels die Waffen des Spottes gegen die Kolportagevoraussetzung des Stückes unmerklich entwunden. Der Schlaukopf von Dichter hat dich mitten in die Situation eines echten Kolportageromans versetzt, du fühlst widerwillig die Spannung und kannst dich der Spannung doch nicht entziehen. Das merkst du staunend. Und es gibt auch nicht den ganzen Abend Satire. Der Spielleiter des Abends, Stöger, setzt ganz richtig nach dem Vorspiel mit einem veränderten Ton des Spieles ein. Die ernsten, wirklichkeitsechten Züge beginnen zu überwiegen. Zwei Akte hindurch geht nun das Doppelspiel sehr nett. Eine helle, frische, klare Komödienluft, wie sonnige Herbstluft, lacht um dich. Staunenswert die technische Geschicklichkeit Georg Kaisers. Es ist bestes, echtestes Theater. Man mag Georg Kaiser nicht lieben, aber man muss sagen, sein Handwerk versteht er. Nur vor dem Ende bangt man. Wird die Pyramide bis zum Schluss auf der Spitze balanzieren? Nein. Der letzte Akt ist zwar auch amüsant, aber er bringt doch eine Enttäuschung. Mit einer geradezu ungeheuren Entfaltung von Edelmut, amerikanischem Gold und Romanhaftigkeit wird zum Schluss alles in Ordnung gebracht. Du wirst kritisch, lieber Freund, du sagst dir im stillen: es ist doch Kolportage? Gemach, zum drittenmal bist du überlistet. Das ironisch verzogene Gesicht Georg Kaisers sieht dich durch die Falten des Vorhangs an: 'Du hast an die Wirklichkeit der zwei ersten Akte geglaubt? Habe ich es dir nicht vorher deutlich gesagt, es ist alles Kolportage und nur Kolportage?' Und wenn du auch nicht ganz überzeugt bist, so lächelst du doch zu deiner Beruhigung, denn du hast auf jeden Fall einen netten hellen, klaren Komödienabend verlebt.

Hat man soviel von dem Stück verraten, so soll man aus Gewissenhaftigkeit nicht noch weitergehen und den Inhalt erzählen. Nein, da käme man in diesem Stück der Kolportage ja selbst auf das Niveau der Kolportage. Statt dessen nur eine Reihe hellfunkelnder Worte, die wie eine Kette geschliffener echter und unechter Edelsteine durch das Stück laufen und zwar nicht den Inhalt, aber, was doch wichtiger ist, die tiefere Absicht der Komödie erkennen lassen.

Eine witzige Betrachtung zuerst, voll vom Dünkel des Aristokraten: 'Die Bevölkerung des Landes gleicht dem Publikum im Theater. [...]' Ironisches Gelächter, prachtvolle Abfertigung eines dünkelvollen Standpunktes.

Ein Wort aus dem zweiten Akt, nicht mehr ironisch, sondern schon aus einem tieferen Verstehen des Lebens, aus dem Mitleid mit dem Menschen geboren, ein ganz stilles Wort,

das, gütig gesprochen und gütig verstanden, so viele verborgene und offene Wunden besänftigen möchte! 'Füttert die Kreatur und hätschelt sie in Liebe ein bisschen – dann habt ihr das Paradies auf Erden.'

Und ein drittes Wort, am Schluss gesprochen, das zwischen dem ersten und dem zweiten vermittelnd steht, noch ironisch lächelt, aber schon die Tiefe des sozialen Mitleids leise berührt, ein nachdenkliches, kluges und richtiges Wort: 'Sonderbar, sonderbar! Es muss doch in jedem Proletarier ein Stück von einem Grafen, und in jedem Grafen ein Stück von einem Proletarier stecken.'

So schimmert aus diesen Andeutungen für den Leser wenigstens der Umriss des Stückes hindurch. Das übrige mag der Zuschauer aus der Aufführung selber erfahren. Er mag jenen Reiz erleben, in dem heiter, klaren Stück bald der Listige, bald der Überlistete zu sein, bald Kaisers Karten zu durchschauen, bald Kaisers Getäuschter zu sein. Er mag es machen wie jemand, der auf der verflossenen Textilausstellung die Achterbahn bestieg: er weiss, er steigt an dem Drahtseil langsam in seiner Tonne hinauf, bekommt oben den grossen Ruck, über den alle Zuschauer lachen, und saust dann in der Tonne, die sich unaufhörlich spielend um sich selber dreht, bergauf und bergab die Bahn hinab. Er weiss es, mit drehendem Kopf kommt er unten an, aber angenehm beschwindelt, wie aus phantastischem Traume erwacht, steigt er aus der Tonne, gleitende Leichtigkeit in den Gliedern, der Wirklichkeit nahe und doch ihr enthoben. So will dies Stück Georg Kaisers, ein Werk witziger Unterhaltung, nicht höher und nicht tiefer gewertet, so will es in der theatralischen Wiedergabe erfasst und spielend dem Zuschauer geboten sein. Die Aufführung unter Alfred Stögers Leitung hat, wie ich schon sagte, die gewollte Übertreibung am Anfang, die spielerische Überlegenheit im ganzen. Gutes Theater im reinen Unterhaltungssinn. Vielleicht kluge Verwertung erfolgversprechender Berliner Erfahrung. Doch auch Eigenes genug. [...] Erst befremdet, dann gefesselt, endlich belustigt und köstlich unterhalten, ward das Publikum von dem Stück Georg Kaisers reizend überlistet.

354. Dr. Felix Zimmermann, n.d., n.s., GKC.

[...] Dieser Übermut hat aber dem Dichter gefehlt. Er verlässt den parodistischen Ton des Vorspiels und zieht nun in drei Akten eine Familiengeschichte in die Breite, deren Geheimnisse uns schon bekannt sind und deren szenische Griffe schon in allen Lustspielen abgebraucht wurden. Je länger das dauert, um so mehr verpufft die beabsichtigte Wirkung, verflüchtigt sich die Ulkstimmung und ermattet die Anteilnahme. Es erhebt sich nur die Frage: Hat Kaiser das so gewollt, oder hat er es nicht anders gekonnt?

[...] Warum glaubt man bei dieser Fülle von Kitsch und schlechtem Romanstil dem Georg Kaiser die Reinheit seiner

parodistischen Absicht nicht ganz? Einmal, weil es ihm nicht gelungen ist, diese ganze Geschichte so mit Ironie zu durchsäuern, dass auch keine Stelle einen anderen Geschmack verriete. Da ist aber dann eine Auffassungsweise des Grundmotivs, wie es Erlaucht Tante formuliert, zu spüren, die eine ernsthafte Behandlung der sozialen Spannung zwischen den Klassen nicht ausgeschlossen erscheinen lässt. Das klingt alles so bitter und höhnisch, so angriffslustig, dass man glauben möchte, Kaiser habe ursprünglich eine Satire gegen den Adel gewollt. (Übrigens träfe den Adel das nur dort, wo er unadelig handelt.) Man kann sich nämlich das ganze Stück gewichtig gespielt vorstellen und hätte dann einen schlechten Sudermann oder einen witzloseren Oskar Wilde vor sich. Ironie ist nun freilich eine der schwierigsten Sachen im Literarischen. Sie liegt immer im Unterton, und den kann nur das innere Ohr vernehmen oder die Darstellungsweise vernehmlich machen. In Summa: man wüsste nicht recht, woran man wäre, wenn nicht der dicke Auftrag die Absicht deutlich machte. Und wenn nicht Kaiser das unverkennbar parodistische Vorspiel vorangestellt hätte, das die Richtung weisen soll. Wer seinen Kaiser kennt, weiss, wie nahe ihm das Kolportagehafte liegt. Da ist es keine unmögliche Annahme, dass er ein neues Stück gerade noch als allzu kolportagemässig erkannt und es schnell in eine Persiflage auf alle 'Kolportage' umgemodelt hat. Nun konnte er ironisch davorschreiben: 'Zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters'. (Und des Geldbeutels des Dichters.)

Dem sei nun, wie es wolle: Tatsache ist, dass die Sache nicht so lustig und übermütig weiterläuft, wie sie begann. In diesem Sinne ist sie eben nicht 'gekonnt'. Originell ist nur das Vorspiel. Alles Weitere lebt von Lustspielsituationen bekannter Art und einigen witzigen Augenblicken. Dieses in der Sache begründete Abflauen zeigte sich auch in der Darstellung. Wie die Dinge liegen, war es richtig, dass der Spielleiter Stöger das Stück selbst nicht durchgängig als Parodie spielen liess, sondern nur die Komik der Figuren und Situationen herausarbeitete. Da gab es noch immer viel Amüsantes [...] Man bemühte sich wacker, die gute Laune des Beginns durchzuhalten; hübsche Regiewitze und fröhliches Grammophongedudel halfen mit. Aber die vergnügte Stimmung, die sich anfangs in rauschendem Beifall entladen hatte, flaute ebenso ab, wie die Persiflage auf die Kolportage abnahm.

[1925], Wallner-Theater, Berlin. Dir.: Emil Lind; Walter Steinbeck (Graf); Adele Sandrock (Erbgräfin); Hubert von Meyerinck (Acke).

355. -ner., 7.12.1925, n.s., GKC.

Es war eine der letzten Taten Barnowskys im Lessing-Theater. Das krause, freche Stück hatte selbst bei den Kaiser-Feinden Anklang gefunden. Weil hier das Leben persifliert schien und seine es dichterisch ausbeutenden Stümper dazu. Kolportage! Alle Woche ein Heft durch die Spalten der Hintertür (Eingang für Dienstboten und Lieferanten). Lesestoff für die geistig Unbemittelten. Und doch mit sogenannten 'literarischen' Körnern der Wahrheit für die Hotewolleh. Der Telegrammstil kaiserlicher Sprache gewahrt. Hier um so burlesker.

Denn, frei nach Wedekind, So ist das Leben! Erlauscht den Stoff an der Zimmertür geschwätziger Lakaien! Geniesst und verdaut ihn zwischen eigenen kultivierten tapezierten Wänden!

Am Friedrich-Karl-Ufer war man damals noch zur Hälfte zaghaft an heiter-mutigen Unfug übermütiger Dichterseele herangetreten. Vorsicht, dass ihr ein düpiertes Publikum nicht verschnupft, euch selber gleichzeitig nicht die Finger verbrennt! In der Wallnertheaterstrasse aber wollte Emil Lind letzter Regiebedenken enthoben sein.

Nun aber feste druff! Mittenmang die Parodie! Was kommt's schon darauf an.

Wie aus der Abbildung eines Kolportageromans geschnitten, hebt Gräfin Karin, geborene Bratt, Hermine Sterler, die schönen lilienweissen Arme zur Zimmerdecke und schwört dem geschiedenen Grafen pathetisch Rache. Dann 'schiebt' sie 'unter' und lässt statt des eigenen Babys den Verbrechersprössling der Frau Appeblom (Else Bäck-Neft in köstlicher Grimasse) vom erbschleicherischen Gatten entführen. Die Leute wiehern bereits vor Lachen. Man begreift den teuflischen Sinn der Moristat [sic].

Ein Plakat wird vor den Vorhang getragen. 'Zwanzig Jahre später.' Die Menschen auf der Bühne spreizen sich wie richtige Menschen, im Schlafrock ertappt. Adele Sandrock, die olle Erbgräfin, spielt Shaw und Wilde, diesmal ganz dick aufs Butterbrot geschmiert. Denn Walter Steinbeck, der schon bei Barnowsky der edle Graf Stjernenhö war, sitzt der blonde Schwedenvollbart wie aufgeklebt. Zum Heulen, wie Sohn Acke (Hubert v. Meyerinck) zusammenbricht, in Tränen badet, als er erfährt, dass alles verkehrt ist und er am schiefsten liegt. Munter betont Ulrich Bettac in jugendlichem Ungestüm den Amerikanismus seiner Erziehung. Ein Porzellanfigürchen englischer Marke die Baronesse Alice der endlich mit einer Rolle bedachten talentvollen, als Nacketei bei Wedekinds *Franziska* entdeckten Marianne Kupfer.

Sie atmen alle echte Ensembleluft und eigenes Können dazu. Es ist ein entzückendes Spiel – in Worten und frappierten Leidenschaften. Der Mann vor dem Vorhang kündet noch einmal plakatmässig: 'Wer ist der rechte?' (das r ist ausgestrichen). Im entscheidenden Moment, wo es komisch-tragisch wird, zuckt das Bühnenlicht, bald hell, bald dunkel. Als ob der Beleuchter hinten selber sich in Lachkrämpfen winde...

Ein amüsantes Spiel. Ein voller Erfolg. Ein neckisches Weihnachtsgeschenk schon heute. Im Musenhaus des Ostens, wo Bürger und Bürgerin mit einer Andacht sitzen, als gelte es dem Evangelium. Wo man im Kreise Andächtiger sich kaum zu räuspern getraut, geschweige denn zu schnäuzen oder gar Hustenreiz zu kriegen.

[1926], *Schauspielhaus, Munich.*

,356. J. St-g., *Völkischer Beobachter*, Jg. 39, 15.1.1926, p. 2.

Für den blöden Durchschnittsflachschädel ist so ein Stück wie Georg Kaisers *Kolportage* ein gefundenes Fressen, an dem er sich mit Wonne delektiert. Was kann es denn für den Spiesser der Barmat-Kutisker-Demokratie Ergötzlicheres geben, als wenn ihm solch eine Parodie auf den Geburtsadel vorgeführt wird, wobei infolge einer Kindesvertauschung die Frucht einer Umarmung zwischen einem Zuchthäusler und einer Strassendirne nur dank der Erziehung ein richtiger Graf an Bildung und Manieren wird? Dazu kommen der degenerierte alte Graf und ein schon halb vortrottelter [sic] Baron, eine ahnenstolze weibliche alte Ehrlaucht, die vorurteilslose geschiedene Gräfin Stjernenhö, deren blutsechter Grafensohn, der sich in Amerika zu einem unglaublichen Rüpel ausgewachsen hat – kurz und gut, lauter uns längst vertraute Lustspielfiguren, die aber Georg Kaiser ins Marionettenhafte seelenlöser Karikaturen verzerrte...

Wenn man von dem Gott, den einer anbetet, auf dessen geistiges und seelisches Wesen schliessen kann, so bei einem Schriftsteller auch von Gestalten seiner Phantasie auf ihn selbst. Von Herzenswärme, Gemüt und Humor findet man keine Spur bei Georg Kaiser. Alles ist bei ihm eisig kalter Verstand, alles ist Konstruktion des blossen Intellekts...

Für den blutsentarteten Adel, wie er, das Wappenschild mit Judengold aufgefrischt, unter Wilhelms II. unseliger Herrschaft in die Erscheinung trat, haben wir nichts anderes übrig als den sehnlichen Wunsch, dass er möglichst rasch verschwinden möge, aber es gab in Deutschland auch einen Schwertadel, der sein Wappenschild rassisch rein hielt, und der genau so wie unter Friedrich dem Grossen auch im Weltkriege zu Tausenden auf den Schlachtfeldern verblutete...

Wo steckte denn Georg Kaiser während des Weltkrieges? Dort, wo die Kugeln pfiffen, war er sicher nicht...

Forster-Larrinaga, Max Werner Lenz, die Ewis Borkmann, die Giehse, die Marie Clarens, um nur einige Namen zu nennen, verstanden es, den rein verstandesmässig konstruierten Marionetten Georg Kaisers ein Scheinleben einzuhauchen, an dem sich ein naives Publikum ergötzte. Die Trottelosis grassiert gegenwärtig in Deutschland.

Anmerkung für die Regie: Einen Handschuh küsst man nicht.

Sept. 1929, Komödie, Berlin. Dir.: Erich Engel; sets: Ernst Schütte; Otto Wallburg (Graf); Max Gülstorff (Baron); Hedwig Bleibtreu (Erbgräfin); Leopoldine Konstantin (Karin); Ida Wüst (Frau Appeblom); music composed by Walter Goehr and performed by Sid Kay's Fellows.

357. H. Ihering, 17.9.1929, in *Von Reinhardt bis Brecht*, II (Berlin: Aufbau, 1959), 431–34.

Erich Engel, der seit Jahren am Staatstheater mit Schauspielern arbeitete, die er auf sich eingestellt hatte oder auf deren Auswahl er, hier und am Schiffbauerdamm, Einfluss nehmen konnte, kam in der Komödie mit Darstellern zusammen, die an vielen Theatern unter vielen Regisseuren in Berlin, in Wien, in Amerika gespielt hatten, mit erfolggewohnten Solospielern, mit saftigen Komikern, mit Stars. Die Komödie, erfolgverwöhnt, hat als eine der wenigen Berliner Bühnen ihr ständiges Publikum. Hier hat sich, auf gesellschaftlicher Basis, eine feste Beziehung zwischen Zuschauer und Theater herausgebildet, die fast unabhängig vom Stück, nicht unabhängig vom Darsteller ist. Man geht ins neue Lustspiel der Komödie, wie man in Wien früher zum neuen Burgtheaterlustspiel ging – ohne Rücksicht auf Premierenerfolg und Kritiker. Man begrüsst die Darsteller als alte Bekannte und lächelt ihren Nuancen schon zu, bevor sie da sind.

Erich Engel kommt aus dem entgegengesetzten Bezirk der Kunst. Er war ungenügsam. Er fing von vorne an. Er schlug sich mit Problemen. Er bildete durch. Er brachte den wuchernden Ausdruck des Schauspielers auf eine Form. Aber schon in den letzten Inszenierungen bei Jessner – im *Verlorenen Sohn*, in den *Störungen* – war ein Hinneigen zum Gefälligen, zum Glatten, zum Niedlichen zu erkennen. Eine Beruhigung, die jetzt zur Regie an der Komödie geführt hat.

Nun ist nichts falscher, als von einem Theatermenschen täglich etwas Neues zu verlangen. Es ist im Gegenteil notwendig, dass Grundlagen geschaffen werden, auf denen man weiterbauen kann, dass eine brauchbare Tradition sich ansetzt. Diese Tradition muss aber auf der Basis des Erreichten gegründet werden. Was Erich Engel hier und im *Verlorenen Sohn* macht, das ist im Grunde die reizendste und feinste Übertragung eines alten Lustspielgenres, sagen wir von Fuldas *Zwillingsschwester*, nicht auf die Dialogführung, sondern auf das szenische Arrangement. Dieses Umklappen reizend von Ernst Schütte bemalter Schlosswände – die Klappwände bald Vorraum, bald Rittersaal, bald Garten, bald goldenes Gemach –, diese gewendeten Versatzteile lösen gewiss das starre Bühnenbild auf und beschäftigen das vom

Film an Wechsel gewöhnte Auge. Sie bringen aber die Dekoration und den Aufführungsstil nahe an das Geschmäcklerische heran. Es gibt ein prägnantes Beispiel. Georg Altman inszenierte vor fünfzehn Jahren Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* vor aufzuklappenden und umzuschlagenden Buchseiten. Jede neue Seite eine neue Dekoration. Engel inszenierte zehn Jahre später Grabbes Lustspiel in München aus der Komik des Worts, aus der Komik des Sinns. Jetzt geht er selbst den Schritt zurück, den er getan hat. Georg Kaisers *Kolportage* ist ein Lustspiel über Literatur wie Grabbes *Scherz, Satire...* Altmans Grabbe-Inszenierung und Engels Kaiser-Regie zogen die Wirkung der Literaturparodie aus den Dekorationen.

Mit den Bühnenbildern wurde Spiel improvisiert. Mit den Schauspielern? Mit Otto Wallburg, dessen Stärke in seiner privaten, sich gehenlassenden, lispelnden, fauchenden, rollenden, trudelnden Verlegenheitskomik liegt? Mit Gülstorff, dessen Gefahr eine stilisierende Verschärfung ist? Um Kaisers Dialog spielen zu können, musste Wallburg diszipliniert werden. Er war diszipliniert. Aber auf dem Wege zur Form ging seine Wirkung verloren. Die Privatabmachung, die an der Komödie zwischen Schauspieler und Publikum zu bestehen scheint, wurde gestört. Wallburg steuerte auf seine Eigenarten los. Der Zuschauer merkte es und lächelte im voraus. Aber die Pointe platzte nicht. Wallburg besann sich. Das Publikum fühlte sich getäuscht. Gülstorff wiederum war in seinem Simplicissimusstil bis zur äussersten Grenze der Parodie getrieben. Ich fand es nicht komisch. Hedwig Bleibtreu spielte die Würde des Burgtheaters unverändert am Kurfürstendamm.

Diese Aufführung ist nicht leichthin abzutun. Sie ist symptomatisch für die Irritierung der Regisseure, der Schauspieler, symptomatisch für die verlorenen Premieren dieses Saisonbeginns. Auch hier stand Richtiges neben Falschem. Die Grenze zwischen Humor und Karikatur ist haarscharf. Diesseits dieser Grenze kann es die bezauberndsten Gestaltungen geben: Carola Neher, Lingen, Homolka, Lorre in *Happy end*, oder Karlweis in der *Fledermaus*, jenseits der Grenze ist es aus, wie hier bei Wallburg und Gülstorff. Diesseits der Grenze stand Leopoldine Konstantin, die keinen Moment ihre Liebenswürdigkeit verlor, stand Ida Wüst, die ihre Kraft behielt. Diesseits der Grenze stand Erich Engel, wenn er den Anfangsdialog von Georg Kaiser in einen hinreissenden Kolportagebericht mit Kolportagephotographien (die projiziert wurden) umwandelte. Diesseits der Grenze stand die rhythmische amüsante Musik von Walter Goehr. Diesseits der Grenze stand auch Eduard von Winterstein als er sagte: 'Mit dem geübten Blick des Wildwestlers, der ich bin...', und sich bei 'der ich bin' mit unendlicher Treuherzigkeit zum Publikum wandte.

So gab es im ganzen doch den gewohnten Premierenerfolg. Georg Kaisers berühmtes Spiel, überall gespielt, längst bekannt, siegte von neuem. Aber aus dem kritischen Engpass,

in dem unser Theaterspiel steht, kam der Abend nicht heraus. Nicht der Tonfilm beengt das Theater. Erstens ist er in Berlin bisher durchgefallen. Zweitens wird er, wenn er sich durchgesetzt hat, das Theater auf seine notwendigen Aufgaben konzentrieren, also das Theater gerade steigern und retten. Nicht nur der Zufall des warmen Spätsommers macht Erfolge bei Premieren zu Misserfolgen bei den Wiederholungen. Es ist die Mutlosigkeit, die die Stabilisierung des Theaters nicht an der vorgeschobenen Stellung beginnt, die gerade noch zu halten ist, sondern in einer weit zurückgelegten Linie. Es ist der Widerspruch zwischen Experiment und Konvention. Der Regisseur, der noch gestern experimentierte, rettet sich, wie Erich Engel, heute in die Konvention, will aber in dieser Konvention noch individuelle Einfälle unterbringen und originelle Auffassungen. Die Entwicklung geht immer mehr zur anonymen Gruppenarbeit. Man sehe sich die schauspielerischen Leistungen in *Happy end* an, man betrachte die Gruppe junger Scahuspieler mit ihren anonymen Regisseuren Deppe und Hinrich. Man denke an die Aufführungen unter Leopold Lindtberg. Hier erfolgt die Stabilisierung des Theaters und die Sammlung zu neuem Vorstoss.

358. Kurt Pinthus, *8 Uhr Abendblatt der National-Zeitung* (Berlin), 17.9.1929.

Diese parodistische Courths-Mahlerei Georg Kaisers ist seit der Uraufführung im Lessing-Theater, 27. März 1924, sein meistaufgeführtes, erfolgreichstes (sogar verfilmtes), weil amüsantestes Stück, – wenn auch nicht sein wichtigstes.

Während Kaiser in den soeben uraufgeführten *Zwei Krawatten* Parodie auf Schema und Typen der Operettenrevue zwar anstrebt, statt der Parodie aber nur ein wirkliches, mattes Operettenlibretto gibt (das auch so – statt ironisch – gespielt wird), ist in *Kolportage* nicht nur die Parodie auf die Kolportage glänzend geglückt, sondern es steckt hinter der Geschichte vom vertauschten Grafenkind oder von Adelsstolz und Mutterliebe noch allerlei dahinter.

Steckt dahinter: Kaisers Bekenntnis zur Gegenwart, zu einer neuen, unsentimentalen Jugend, die sich schnell überall findet, zusammen- und zurechtfindet; Bekenntnis zu Menschlichkeit in jederlei Gestalt und zugleich Kampf gegen blaublütigen Rassendünkel, der durch das rote Blut des Lebens ohne viel Geschrei blutig verhöhnt wird.

Man kann diese Parodie, weil sie mehr ist als Parodie, auf dreierlei Art darstellen. Erstens man nimmt sie gar nicht als Parodie, sondern rührt und entzückt durch die Kolportage ein naives Publikum, wie jener wackere Provinz-Theaterdirektor, der dann in Berlin sehen musste, dass alles ironisch gemeint ist, und bestürzt nach Hause depeschiert: Ab morgen *Kolportage* ironisch spielen.

Oder man gibt *Kolportage* zwar als Kolportage, aber von ganz sachter Ironie durchhaucht, wie es 1924 im

Lessing-Theater geschah. D. h. man überlässt das Sich-Lustig-Machen mehr den Zuschauern als den Schauspielern.

Oder man lässt, was gestern in der Komödie geschah, Figuren, Geschehnisse, Dialog, Dekoration schreien: Ha, was sind wir parodistisch! Seht, wie machen wir uns lustig über das, worüber sich der Dichter lustig macht.

Erich Engel hat in dieser dritten Art mit viel Fleiss und Einfall *Kolportage* vorgeführt. Aber das Stück hat es zu sehr in sich, als dass es so viel Aufgesetztes braucht – an unterstreichender Musik, Photoprojektion, Klappkulissen, Karikatur. Kaisers Stück wirkt durch sich selbst so sehr satirisch, dass, es satirisch darstellen, Schwächung der Satire bedeutet. Kaisers Stück ist so dicht, dass es durch zu viel von aussen Hinzugefügtes zerdehnt und zersetzt wird. Kaisers Dialog und aus allen Elementen der Kolportage zusammengesetzter Handlungsvorgang erzeugt derart Amüsement, dass übermässige Anstrengung des Regisseurs und der Schauspieler unsere Phantasie, statt sie anzuregen, einengt. Es war so, als ob ein Gärtner eine rote Rose noch rot anstreicht, damit sie recht schön aussähe. Wodurch nicht nur ihr Glanz, auch ihr Duft leiden müsste.

Also: Engels wirklich witzige Regie hätte witziger gewirkt, wenn sie weniger witzig gewesen wäre. Dann wäre mehr herausgekommen, was das Stück (jenseits der Parodie) in sich hat. Man hätte deutlicher empfunden, was einmal gesagt wird: 'Hier saust eine Welt in Trümmer.'

Dennoch aber fühlte jeder, wie sicher und überlegen das Stück gebaut ist, wie zwanglos sich Unsinn und Sinn ineinanderknüpft, wie selbstverständlich die tollsten Situationen anrollen, und vor allem, wie der glänzende Dialog von Satz zu Satz weitertreibt, der nur aussen, in der Wortwahl, nach Kolportage schmeckt, aber innen, in der Struktur, Knappheit und glühende Nüchternheit Kaiserscher Diktion zeigt. Dieser Zwiespalt des Dialogs zwischen äusserem Klang und innerem Bau macht vielleicht dem Schauspieler seine Rolle schwer, macht sie ihm wiederum leicht, weil sich gerade infolge dieses Zwiespalts die witzige Wirkung ergibt, um die sich der Schauspieler dann nicht erst zu mühen braucht.

Jenen Dialog sprach am klarsten und sachlichsten: Leopoldine Konstantin als Mutter des Grafenkindes und wirkte deshalb schärfer und schonungsloser als die Karikaturen der anderen. So übertrieb ergötzlich aus Spielfreude die Landstreicherin und spätere Bürgerin Ida Wüst, so übertrieb ergötzlich Graf Gülstorff, verfilzt in seinen Rauschebart, und ein bisschen sehr auch Wallburg, der zum Schreien den gedunsenen, verlumpten Hallodri von gräflichem Geniesser gab, wenn ihm ein Körperteil so mit Grundeis geht, dass sich die Spuren davon stets auch auf seinem wirklichen Gesicht malen.

Hedwig Bleibtreu, die in Adelsstolz versteinte, im Verstand aber lebendig gebliebene Erzgräfin, stellte eine imposante feine Figur (wenn auch ohne die damaligen Finessen

der Grüning). [...]
Ja, das waren allesamt prächtige Schauspiler, die auch da, wo sie falsch spielten, noch besser spielten, als manche andere, wenn sie richtig spielen.

359. Alfred Kerr, in *Die Welt im Drama*, pp. 255–56.

Ist nun diese Dramengegenwart schöpferisch ... oder nicht? (Wenn man von den Nützlichkeitsstücken absieht.) Ein vorderes Theater gleich der Komödie beginnt – womit? Mit einer Wiederaufnahme; mit einem vorgeholten, vor Jahr und Tag gespielten Stück. Und dies zur Hilfe gerufene Schauspiel ist nicht ein eignes Werk, sondern eine Parodie auf andre Werke.
Dabei nicht eine Parodie auf Gegenwartserscheinungen: sondern, o Gott, auf die Courths-Mahler.
Ist alles das nicht ein Merkmal von Bescheidenheit? Die deutschen Sprichwörter, gesammelt von Simrock, sagen: 'Bescheidenheit – das schönste Kleid.' Kann ich nicht finden.
Dies ist von Kaisers Arbeiten jedenfalls die spassigste. Wenngleich für Kenner der abgelagerten, schon halb zermotteten Franzosentricks Kaiser auch in seinen ernstgemeinten Arbeiten eine verwandte Spassigkeit bietet, ohne sie zu wollen.
Argwohn: dieses Stück war ursprünglich nicht als Parodie gedacht...
Wen parodiert Kaiser? Die Verfasser von Stücken der alten Schule? Nicht einen bestimmten Verfasser von Stücken der alten Schule, die aber modern staffiert sind?
Kaiser arbeitet in seiner Produktion, auch wo sie unparodistisch ist, mit bemoosten Kniffen (weshalb er als ein, psch, Techniker in Deutschland gilt).
Noch für eine Revue, also Zeitspass (*Zwei Krawatten*) fällt ihm nichts ein als die abgestandenen Motive der amerikanischen Erbschaft – für die siegende Tugend. Das dagewesene Schema ... (für einen heutigen Zeitspass). Auch Parodie? Aber gewiss.
Argwohn: das Kolportagestück war ursprünglich nicht als Parodie gedacht...
Unter allen Umständen streicht G. Kaiser hier die Wirkungen der Courths-Mahler, als ein Positivum, gern mit für sich ein. Denn die Zuschauer sind –
Die Zuschauer sind, nicht weil die siegende Tugend parodiert wird, glücklich: sondern weil die Tugend siegt. Scharf hinsehen! Kasier steht zu der Courths-Mahler nicht nur als Parodist: auch als Nutzniesser.
Das mindert kaum die Lustigkeit dieses Werkchens. Es sei, wie es wolle: man lacht.
[...]
Auf die Bravheit jedoch, nicht auf Adelskronen kommt es an... Von den Wirkungen dieses Nieritzschen Satzes lebt

letztens Georg Kaisers Stück – das von der Parodierung allein drei Akte lang nicht leben könnte. Das ist es. Parodist?... Und: Nutzniesser.

360. anon., *Kleines Journal*, 26.9.1929.

Man kennt Kaisers *Kolportage*. Es verdankt seinen Erfolg demselben Missverständnis, das auch jetzt den *Zwei Krawatten* zu einem fiktiven Leben verhilft. Kaiser wollte eine Parodie auf die Courths-Mahlerei schreiben, eine Satire auf die Kolportage-Literatur. Und was dabei herauskam, war selbst schlimmste Kolportage. [...] Als das Stück zum ersten Male 1924 herauskam, wurde es ernst gespielt. Das beförderte das Missverständnis und den Erfolg. Heute spielt es der Regisseur Erich Engel als reine Karikatur, als bunte Groteske. Das zeugt davon, dass das Theater die Absicht des Dichters erkannt hat und sie unterstreichen will. Aber Kaiser hat immer seine grössten Erfolge, wenn man ihn missversteht. Die Karikatur wirkt heute viel weniger als die echte Kolportage im Jahre 1924. Sehr hübsch waren die Dekorationen von Ernst Schütte und die Mitwirkenden [...] taten ihr Möglichstes, um lustig zu wirken. Es ist nicht ihre Schuld, wenn der Effekt nicht ihrer Absicht entsprach.

361. E. M., *Berliner Morgenpost*, 17.9.1929, incomplete.

Ein Vergnügen, ein ganz reines Vergnügen, diese Aufführung! Musik rahmt sie ein. Was Walter Goehr sich hier einfallen und von den Sid Kays Fellows vortragen lässt – schon in der Einleitung eine spitzbübische Parodie auf den *Karneval von Venedig* –, das erfüllt seinen Zweck, für die feinkomische literarische Parodie Kaisers Stimmung zu machen, glänzend.

Und die Inszenierung von Erich Engel! Lustig von A bis Z. Die Wände des feudalen Ahnenschlosses, in dem ein unechter Grafensohn heranwächst, werden einfach umgeklappt, wie die Seiten eines unzerreissbaren Bilderbuches, und sofort erscheint ein anderes der hochgräflichen Gemächer mit passender Wandmalerei [...]

Die Konstantin als Beherrscherin der Situation von triumphierender Sicherheit und sehr lustig, die in die Bürgerlichkeit einer Klippfischhandlung eingegangene Landstreicherin (Ida Wüst), zungenfertig und pompös, der leichtsinnige Graf, Otto Wallburg, verfettet und bauchig, kostbar aufgeblasen und später schuldbewussst eingeschrumpft, als alles herauskommt.

Willi Forst, der falsche Grafensohn, ein prachtvolles Resultat seiner Erziehung mit aristokratischem Getu, Franz Lederer, der echte, ein junger Vollblut-Yankee (allerdings mit stark österreichischem Dialektanklang). Oh, und wie

näselt Max Gülstorff als barönlicher Standesgenosse.

Bliebe noch Hedwig Bleibtreu zu nennen, die als erbgräfliche, erlauchte Tante in den sonst so einmütig festgehaltenen Ton der Parodie nicht ganz einstimmte, vor Jahren traf Adele Sandrock diesen Ton echter.

Von Anfang bis zu Ende behagliches Schmunzeln, abwechselnd mit lautem fröhlichen Gelächter. Das war der Erfolg! Sehr vergnüglich dieser Abend!

362. K. S. [Karl Strecker], *Rostocker Zeitung*, n.d., GKC.

Georg Kaiser hat mit einem seiner unwitzigsten Stücke einen seiner besten Witze gemacht. In seiner *Kolportage*, die er für Max Reinhardts Komödie umgearbeitet hat, verhöhnt und verspottet er den Adel, aber er macht es so grob deutlich, er trägt die Tendenz so faustdick auf, dass der objektive Beobachter ein verständnisvolles Blinzeln zu sehen glaubt: 'Pass mal auf, wie sie selbst auf offenkundige Kolportage einschnappen.' Obwohl dieser Zweck durchaus erfüllt wurde, soll man ihn bei Kaiser doch nicht überschätzen; sicherlich war es nicht der Hauptzweck, der vielmehr darin zu suchen ist, dass er einen neuen und originellen Weg sah, für die von ihm geliebten theatralischen Gegensätze, aufeinanderprallende Effekte und Spannungen geeigneten Stoff zu finden. Und den fand er ohne Frage in dieser richtigen Kolportagegeschichte [...]. Bei einer sehr beschwingten Aufführung wurde der Spielleiter Erich Engel von witzigen Einfällen und ausgezeichneten schauspielerischen Kräften unterstützt. Der alte schwedische Adel wurde von Hedwig Bleibtreu (Burgtheater), Gülstorff und Wallburg sehr drollig karikiert, Leopoldine Konstantin, Ida Wüst und Eduard von Winterstein vertraten mit gesundem Humor die Gegenpartei. Aber auch die junge Welt (zwanzigjährig ist sie hier), wurde sehr munter und hübsch von Karin Evans, Willi Forst und Franz Lederer gespielt. Die auf offener Bühne umzuklappenden und verschiebbaren Bühnenbilder von Ernst Schütte und eine in prickelnden Andeutungen parodierende Musik von Walter Goehr waren sehr lustig. Es gab einen vollen Erfolg.

363. Rolf Nürnberg, *12 Uhr Blatt*, 17.9.1929.

In fünf Jahren die dritte Berliner Aufführung der Georg Kaiserschen Komödie, das Musterbeispiel einer totgehetzten Gattung. *Kolportage* ist das Werk, in dem heute noch unerreicht die parodistischen Elemente fruchtbar angesetzt sind, in dem die parodistischen Elemente sich ins Menschliche erweitern, in dem sie Zustände, Generationen illustrieren. Bei *Kolportage* trifft alles glücklich zusammen. Der Stoff, die Handlung, die Satire, die Auswirkungen, der Dialog, das Theatermässige. Grossartig,

mit welcher Meisterschaft Kaiser hier vorgeht, wie er vom Parodistischen ins Lehrhafte überspringt, wie er mit einer eleganten Handbewegung die Moral seiner Geschichte zieht, wie er schliesslich das Sensationelle einfach und sicher in das bürgerliche Lustspiel münden lässt. Kaiser erledigt nicht mit Aufwand und nicht mit Pathos, Kaiser erledigt durch künstlerische Form, mit einer konsequenten Schärfe; aber er trifft alles, vom Vorwort des Schundromans bis zum happy end des Films, und mit einer grossartigen Virtuosität führt er dann immer wieder Personen ein, die als Erscheinung auch fern vom tiefen humoristischen Zweck fesseln müssen.

Mit diesem Erfolg wurde Parodie zum Schlagwort; binnen kurzem erkannte man die Gefahr, die diese eine Komödie einer ganzen Gattung bereiten musste, denn nicht jeder besass die Meisterschaft, drei Akte hindurch auf des Messers Schneide zu balancieren, wie Georg Kaiser. Seine Kolportage-Epigonen versuchten es anders; sie setzten sich nicht durch, indem sie den parodierten Stoff wesentliche Postulate gegenüber stellten (wie es in der *Kolportage* geschieht), sondern sie erzielten dieselbe Wirkung, indem sie mit den Mitteln des parodierten Objekts arbeiteten. Unvergesslich bleibt, wie da in irgendeiner so gemeinten Revue ein Militärmarsch gespielt wurde, äusserlich parodistisch aufgezogen, während natürlich der innere Erfolg nur dem Marschrhythmus zu verdanken war. Die Gefahren, die 1924 bei Kaiser noch durch die künstlerische Fülle verdeckt waren, wurden von Jahr zu Jahr stärker. Derselbe Georg Kaiser, der in *Kolportage* soweit vorstiess, dementierte sich fünf Jahre später wieder, als er in den *Zwei Krawatten* das parodistische Element, das er damals souverän beherrschte, als letztes Hilfsmittel einführte. Neue Werte hatten die Parodie als Kunstwerk verdrängt. Anfang und Ende ihrer letzten Epoche war *Kolportage*.

Erich Engel beginnt mit dieser Inszenierung seine Regiearbeit an den Reinhardt-Bühnen. Das Thema kommt ihm entgegen; er löst es auf, wieder sind – wie im *Verlorenen Sohn*, wie in *Störungen* – die Dekorationen (Ernst Schütte) beweglich, wieder drehen sich die Wände, rollen Zimmer heran, wieder findet Engel einen originellen Stil. Aber er kommt manchmal in Gefahr, sich an die Ornamente zu verlieren, das Tempo zu verschleppen, und über den Ausdruck der Schauspieler Deutlichkeiten zu vernachlässigen. So waren Otto Wallburg und Max Gülstorff, die als Erscheinungen, als Typen faszinierten, manchmal verschwommen. Während Engels Bemühungen bei Leopoldine Konstantin und der prachtvollen Ida Wüst ausserordentlich zur Geltung kamen. [...] Hedwig Bleibtreu überragend durch Einfachheit ihrer Komik; kein Augenblick, kein Aufstampfen, kein breites Ausspielen. [...] Franz Lederer hat eine der wesentlichsten Aufgaben des Stückes am Tag der ursprünglich angesetzten Premiere übernommen, und es ist typisch für die augenblickliche Verwirrung des Berliner Theaterlebens, dass man nicht früher bei den Proben gemerkt hatte, wer für diese Rolle geeignet ist, wer nicht. Doch reizend bleibt die Musik von Walter

Goehr.

364. Norbert Falk, *B. Z.*, 17.9.1929.

Hätte Emil Lind vor fünf Jahren diese todernst gehaltene und doch so komische Travestie des Hintertreppenromans so unterstrichen spielen lassen, so betont und darum zur Hälfte so unkomisch wie gestern Erich Engel, es wäre nicht der Erfolg geworden, von dessen Wiederbelebung sich die Reinhardtbühne wohl viel erhofft.

Das war damals alles einfach, leicht, fast improvisiert. Engel belastet den Aufmarsch der echten und falschen Grafen, der adelsstolzgeschwollenen Erbgräfinnen, der traditionslosen Amerikaner mit den Cowboymanieren mit dem Hochgefühl: Seht her, wie komisch wir sind!

Gewiss: Kaisers Stück ist noch immer hiebfest in Aufbau, Hergang, Lösung, Konsequenz, Moral seine amüsanteste Schöpfung. Seine Willensenergie, die Gefühlsdinge täuschend nachzubilden vermag, erzeugt hier auch das ihm Wesensfremdeste: Humor. Möglich, ja wahrscheinlich, dass Kaiser alle die Dinge, die er parodiert, ursprünglich ganz ernst gemeint, und dass er später, als ihm die Sache zu schundromanhaft wurde, das ganze in Travestie umgebogen hat. Sie wurde durch ihre sachliche Trockenheit so komisch.

Sie verträgt darum keinen Aufputz. Man darf sie nicht aufblasen.

Engel hat lustigste Absicht. Lässt sich von Schütte auf- und umklappbare Dekorationen grau in grau malen, und die sind, wenn sie ein-, zweimal bilderbuchhaft aufgeblättert werden, sehr heiter. Man gewöhnt sich nur daran, und da ihre Wirkung nicht gesteigert wird, schwächt sie sich ab.

Er lässt die Vorgänge von einer sehr witzig komponierten Musik Walter Goehrs, gespielt von den Sid Kay's Fellows, ankündigen, begleiten, beschnörkeln. Auch das ist nur so lange komisch, als gleichzeitig auch das Wesentliche, das Spiel auf der Bühne, die Satire herausgearbeitet wird.

Das geschieht nicht in dem Masse, das von dieser Vorstellung erwartet werden konnte. Der Aufführung fehlt das Tempo, sie breitet zu viel aus, sie beschmunzelt sich selbst. Abträglicher ist die Uneinheitlichkeit des Darstellungsstils. Es gab zwei Möglichkeiten: die scharfe Karrikatur [sic] oder die naturalistische Echtheit etwa der Schundromanillustrationen der achtziger Jahre.

Das letztere wird sehr hübsch in den Kostümen versucht, die Karrikatur (bester Strich) geben nur Gülstorff, herrlich als Baron Barrenkrona, dessen blaues Blut gegen verkalkte Adern mit starkem Druck klopft, und Maria Krahn, die englische Gesellschafterin Miss Grove. Im schärfsten Gegensatz dazu steht die Erbgräfin der Hedwig Bleibtreu, die ganz normalen Standesdünkel ganz real äussert. Das ist eine absolute Fehlbesetzung. Wie komisch war da einmal Ilka

Grüning! Aber die lässt man spazieren gehen.

Otto Wallburgs Wesenheit drängt nicht gerade zu standesstolzen Schwedengrafen. Auch nicht, wenn sie parodiert werden sollen. Er weiss darum auch nichts Rechtes mit der sehr spassigen Figur anzufangen; hat aber Komik genug, um gelegentlich lachen zu machen.

Ida Wüsts zu aktive Heiterkeit trägt zuerst knallig auf; später, wenn aus der Landstreicherin die betuliche Frau Appeblom geworden ist, ergibt sich ein köstlich munteres Gebilde. Davon verspürt man bei Frau Appebloms Sohn, dem farblosen Herrn Forst nicht einen Hauch. Sein Gegenspieler Lederer, der erst vor ein paar Tagen die Rolle übernommen hat, spielt wieder eine ganz andere Marke. Aber weder sein grosser Pelz noch seine breiten Schritte haben jene übertriebene amerikanische Forschheit und Draufgängerei, auf die es grade ankommt.

In diesem Stilgewirr ist Leopoldine Konstantin, sowohl in der parodistischen Einführung wie später im ganz realistischen Ausklang ausserordentlich fein in der Zeichnung, einfach, frei und sicher wie seit Jahren nicht.

Es gab immerhin Unterhaltung, Applaus und Hervorrufe. Das hätte alles viel stärker sein können, Engel wird diese Aufführung noch einmal durcharbeiten müssen, den Stil vereinheitlichen, in Teilen umbesetzen. Dann kann's noch werden.

365. Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*, 17.9.1929.

Die Kritik über die gestrige Aufführung habe ich an dieser Stelle bereits vor fünf Jahren drucken lassen. Damals, als Georg Kaisers *Kolportage* zum erstenmal in Barnowskys Lessing-Theater erschien, meinte ich nämlich: 'Wer dieses Stück parodistisch spielen wollte, zuckert den Honig. Emil Lind ist klüger. Er lässt alles so steinernst darstellen, wie es sich gehört.'

Erich Engel, der Spielleiter der Komödie, zuckert den Honig. Denn dem Zuschauer wird vom Anfang bis zum Ende gleichsam mit einem Lautsprecher zugerufen: 'Hier wird parodiert!'

Gleich im Vorspiel erzählt die geschiedene Gräfin ihre Lebensgeschichte nicht im Dialog mit Onkel Knut, sondern monologisch dem Publikum. Auf der Wand ihres Zimmers erscheinen herzzerreissend schöne Filmbilder, die ihren Bericht mit Darstellungen aus dem hochherrschaftlichen Leben begleiten. Jeder Schauspieler flüstert dem Publikum mit voller Frontwendung zu, was man früher 'a parte' nannte. Im Schloss Stjernenhö klappen Lakaien die Tapeten um, wenn die vornehme Gesellschaft den Salon wechselt. Hinter den Kulissen sitzt die Jazzband der Sid Kay's Fellows und dudelt eine lustige Begleitmusik von Walter Goehr. So oft das Regiment Königsdragoner erwähnt wird, spielt sie einen pompösen Militärmarsch, und es schlägt ein, wenn Otto

Wallburgs Herr Graf nach der Aufklärung, bei der letzten Nennung der Gardereiter, ärgerlich das Blasen abwinkt. Als Nabob von Schweden trägt Max Gülstorffs Herr Baron einen Rauschebart wie der Admiral Tirpitz, und er drückt die Brust heraus, wenn er im Stechschritt adlige Weltanschauung proklamiert.

Das alles mag im ersten Moment lustig scheinen. Aber im Grunde unterschätzt Erich Engel sein Publikum. Beweis: die Uraufführung. Damals wusste kein Mensch, dass in Georg Kaisers neuem Stück die Welt des Kolportageromans parodiert werden sollte. Und doch zeigte sich bald, wie helle Berlin ist. Denn schon im Vorspiel wagten die ersten Mutigen zu lachen, als die Gräfin ihre Flucht aus dem Schloss schilderte. 'Ich kehrte mit Erik in Papas Palais zurück.' In Papas Palais, nicht in Papas Haus. War Emil Linds Methode, die Parodie aus einem stockernsten Spiel herausspringen zu lassen, nicht geistig nobler als Erich Engels Plakatpinsel?

Auf alle Fälle war ihre Lustigkeit standhafter. Denn gestern ermüdeten die Wirkungen der Regie bald. Ironie ist eine Gottesgabe. Aber auf der Bühne darf sie nicht missbraucht werden.

Welch ein Wurf, diese Kaisersche *Kolportage*! Sogar die Überfütterung mit dem Geiste der Travestie hält sie aus. Wieviel Einfall, Abwechslung, wieviel nachdenkliche Lebensweisheit! Der unecht Graf wirft 'vornehm', ohne mit der Wimper zu zucken, seine Geldansprüche von sich. Der echte Grafensohn aber verteidigt zäh seine Forderungen: 'Erben freut immer!' Das ist schöpferische Ironie. Wie sicher fühlt sich – und das ist die Ironie der Ironie! – das Publikum bei seinem eigenen Instinkt für Kolportagewirkungen gepackt. Wie leuchtet die Genugtuung des Bürgers heute noch bei der Abtrumpfung der Aristokraten auf! Das sind Erbschaften der Jahrhunderte, und Erben freut immer.

Erich Engels Spiel mag also falsch eingestellt sein, aber es wirkt, dank der unzerstörbaren Lustigkeit der Komödie, dank Goehrs Musik, dank Ernst Schüttes witzigen Bühnenbildern. Dazu noch – wie reich ist unser Theater! – Adel und Bürgerschaft in erlesenen Exemplaren. [...]

Auf den Kathedern der Doktrinäre wird verlangt, dass die Bühne abends nur Probleme des heutigen Vormittags spiegeln dürfe. Gestern aber wurde das Katheder wieder einmal widerlegt. Denn in Kaisers *Kolportage* wird das Erledigte, das Überwundene, der Standesdünkel noch einmal erledigt, noch einmal überwunden, und das Interesse an der Dichtung lässt keinen Moment nach. Warum? Weil Georg Kaisers Komödie gekonnt ist und nicht bloss, dem Kalenderblatt nach, aktuell.

Gats

9.4.1925, Uraufführung, Deutsches Volkstheater, Vienna. [Dir.: Beer]; Hadank (Kapitän).

366. Robert F. Arnold, *Das literarische Echo*, 27 (1924–25), 544–45.

[...] Auch in Kaisers neuem Drama [*Gats*] geht Malthus unsichtbar um. Auch hier ist, vielmehr, hier wäre der Menschheit ewig Weh und Ach nur aus einem Punkte zu kurieren, nur durch Sterilisierung der Minderwertigen, durch Verhinderung des Fortzüchtens der Überzähligen. Alle Staaten oder Nationen haben sich nämlich dieses Ballasts entledigt, die körperlich, geistig, wirtschaftlich Verkrüppelten gleichsam vor die Türe gesetzt; nun suchen sie unter Führung eines neuen Moses, des 'Kapitäns', als 'Weltsiedlungsunion' ein Neuland [...]

Wie man sieht, abermals einer der Kaiserschen Proteste gegen das Chaotische, das Erbärmliche, das Ziellose der Gegenwart; abermals ein von den zu Erlösenden gekreuzigter Erlöser; abermals ein Argument für den Pessimismus der Nachkriegszeit, so zeitlos sich die Dichtung selber gibt. [...] Wer die lange Reihe der Kaiserschen Bühnenwerke im Sinn behalten hat, wird die enge Verwandtschaft von *Gats* mit *Koralle*, mit den beiden Teilen von *Gas*, auch mit *Hölle Weg Erde* leicht erkennen. Auf das Meritum von Kaisers oder vielmehr des Kapitäns sozialem Allheilmittel lassen wir uns nicht ein; wer weiss, ob es nicht dem Dichter selber unter dem Gesichtswinkel tragischer Ironie erscheint? Mindestens lässt der Schlussakt, der übrigens stilistisch von den beiden früheren auffällig abweicht – denn er biegt aus dem Ekstatischen ins Naturalistische um –, jene Vermutung zu.

Auch in allem Übrigen ein richtiger Kaiser, mit sämtlichen bis zum Überdruss erörterten Kennzeichen seiner umstrittenen Kunst: durchsichtiger Aufbau, weiter Rück-, Um- und Ausblick, die anonymen Typen, die Formeln für soziale Gewalten, fieberhafte Dialektik, gleichsam glühendes Eis, die wohlbekannten dröhnenden Zusammenstösse nach dem Schema des Ibsenschen *Volksfeinds*, zuletzt die epilogische Erschöpfung und Verzweiflung. Und die selbstherrliche Sprache, gegen deren seltsamen Reiz ich selbst wenigstens mich vergebens wehre und die man jedenfalls lieber aus dem Munde ihres Schöpfers oder Mitschöpfers als aus dem der Nachsprecher vernimmt.

Unseres Wissens die erste Uraufführung eines Kaiserschen Stücks in Wien; jedenfalls die merkwürdigste deutsche dieses Spieljahrs hier.

367. Fritz Lehner, *Die schöne Literatur*, 26 (1925), 236–37.

Den Ausklang dieses Berichtes macht ein Drama Kaisers, in dem der Schöpfer sich selbst nachahmte. Ein Königreich für neue Utopien, eine Welt für neue Erlösungsformeln! Nationalismus, Sozialismus und alle Religionen scheinen verbraucht zu sein – eine neue Idee führt ins Paradies: Gats. Der Milliardärsohn (*Gas*) verwandelt sich in einen Kapitän, der ebenso wie jener seinen Besitz hergibt, alle Enterbten in dem Heim der Weltsiedlungsunion sammelt [...] Sechs Kontroller springen aus dem einen Ingenieur hervor, der in *Gas* diese Welt gegen die Idee verteidigt, vier Siedler wehren sich als Volk, der Polizeichef als Mittel und nur die vom Sekretär umlauerte Sekretärin steht neben ihm. [...] Drei Akte stehen vor uns, die in Gedanken und Durchführung ihren Meister verraten, in Mensch, Wort und Aufbau Knochen ohne Fleisch sind, ein Leben der Plakate, Superlative; es entbehrt nicht der Tragik, dass die Form durch die einförmige Wiederholung den eigenen Schöpfer um die Wirkung bringt, dass sie von ihm als Banalität entlarvt wird. Jeder Zuschauer ist hier bereits sein eigener Denkspieler, und er löst die inhaltlichen und formalen Rätsel jedes Aktes und jeder Szene schon beim Aufgehen des Vorhanges. Im Schlussakt geht zudem im möblierten Zimmer mit schäbiger, vernutzter Einrichtung jeder Rest von Stil und Grösse verloren; er ist Naturalismus in ekstatischen Reden, er ist Expressionismus im Schlafrock. Das ist der Fluch der Gehetztheit, dass sie einen fähigen bedeutenden Menschen dazu treibt, sein Werk jäh und unüberlegt aus dem Gedanken heraus sofort auf die Bühne zu bringen, Philosophie in Feuilletons zu verzapfen; von der *Koralle* zu *Gats* führt nicht die notwendige Konsequenz, also ein Weg, sondern ein unentschlossenes, voreiliges Bejahen, das ebenso schnell ein Verwerfen fordert. In solchem Sinn gibt *Gats* die letzte (vorläufig letzte) Lösung: die Utopisten, Denker sind Störenfriede (mit Ironie ebenso wie in Wehmut gesprochen), ein Gedanke, der aber die ganze bisherige Schöpfung Kaisers nicht aufheben wird. Die Aufführung entlehnte ihre Form ebenso wie die Dichtung vergangenen Ereignissen und blieb darum nach dem Schlussakt (der Kapitän Hadanks und der Krüppel Skraups ausgenommen), ebenso wirkungslos wie das Werk.

368. anon., n.d., n.s., GKC.

[...] Gats ist ein Mittel zur Verhinderung der Fortpflanzung. Der Held des Stückes, ein Kapitän [...], wird aber, als er sein Motto: 'Vergesst das Kind und erlebt Euch selbst!' in die Welt hinausruft, von den Menschen bedroht. [...] Da der Gedanke, der vom rein menschlichen Standpunkte genommen eine Umkehrung der ganzen Weltordnung bedeutet,

eines der schönsten Gefühle, dessen die Menschen fähig sind, das Muttergefühl, gewaltsam zu unterdrücken sucht, fand das Stück nicht jene Anerkennung, die sonst den Dramen Georg Kaisers gezollt wird. Auch die Sprache, fast bis zur Unverständlichkeit expressionistisch gekürzt, stellt grosse Anforderungen an den Schauspieler wie an das Publikum.

369. Max von Millenkovich-Morold, n.d., n.s., GKC.

Lebloser, erklügelter, gewaltsamer wirkt trotz aller Bemühungen der Spielleitung und der Darsteller das neue Werk von Georg Kaiser, das Beer im Volkstheater aus der Taufe hob. *Gats*... Was für ein sonderbarer und unschöner Name, den oberflächliche Kenner des Kaiserschen Schaffens nur als Druckfehler für *Gas* nehmen werden! [...] Ein Ibsen, ein Wedekind hätten – jeder in seiner Weise – etwas Eindrucksvolles aus diesem eigenartigen Vorwurf gestaltet. Georg Kaiser macht es leider auch in seiner Weise: die gesuchte Stilisierung des Szenischen und der Sprache, die dann doch wieder mit gewöhnlichem Realismus wechselt, das Kalte, rein Verstandesmässige, das diesem Stücke gleichwie *Gas* und anderen, gedanklich hochstrebenden Werken des Dichters anhaften, ergeben wohl manchen krassen und ungewohnten Bühneneffekt, aber keinen seelisch erwärmenden Gesamteindruck und keine wenn auch vorübergehende Befriedigung des betrachtenden und erwägenden Geistes. Die Herren Hadank und Gibiser und Frau Markus in den Hauptrollen taten, was in ihren Kräften stand, um immerhin einen Achtungserfolg zu erzwingen.

Thalia-Theater, Hamburg. Dir.: Hermann Röbbeling; sets: K. von Dresler; Marianne Wenzel (Sekretärin); Ernst Leudesdorf (Kapitän).

370. Dr. P. Th. Hoffmann, 24 Sept., n.s., GKC.

[...] Der Artung nach rückt dieser neueste Kaiser in die Linie seiner früheren Dramen *Die Koralle*, *Gas I* und *II*. Der Dichter kündet auch hier sein Evangelium von einer besseren Menschengemeinschaft [...]. Kaiser lässt dieses Drama einer Idee und eines Ideenträgers tragisch enden, übergiesst es mit der Lauge bitterer Satire. So packt er aber zugleich die Gemüter. Seine Kälte, Prägnanz, Sachlichkeit und sein jagendes Tempo haben, alles in allem, etwas Unwiderstehliches, Zwingendes. Der Aufbau des Werks vollzieht sich architektonisch rasch und streng. In eisiger Verhaltenheit spürt man zuletzt, fern, ein warmes Herz schlagen...

Die Aufführung leitete Direktor Hermann Röbbeling und bemühte sich, den Geschehnissen auf der Bühne Schwung einzujagen. Alles wurde exakt und prägnant deutlich (manchmal etwas zu deutlich). Leudesdorf führte die Hauptrolle des Kapitäns sicher in grossem Format mit verhaltener Tragik durch. Marianne Wenzel spielte die Sekretärin und zeichnete instinktsicher die Skalen der leidenschaftlichen Hingabe an den Geliebten bis zur Wendung in tödlichen Hass.

Das Publikum blieb nach den ersten beiden Akten still, sichtlich von der problematischen Macht des Werkes ergriffen, spendete aber zum Schluss lebhaftesten Beifall.

371. Erich Kühn, n.d., n.s., GKC, partly illegible.

Der neue Mensch der neuen Dichtung glüht auch in diesem Werk. Es liegt in der Reihe der sozialpolitischen Dramen, die Kaiser mit der *Koralle* begonnen, mit *Gas* fortgesetzt und jetzt mit *Gats* anscheinend beschlossen hat. In ihrem Mittelpunkt stand immer – er selbst. Der Millionär dort, der Kapitän hier, was sind sie anderes als Georg Kaisers, die den Ehrgeiz und die Liebe haben, der bedrückten, gequälten, ertretenen [sic] Kreatur zu helfen? Und wenn sie am Wahn, am Aberwitz der Masse zerschellen, was erleben sie anderes als sein Schicksal? Es mag schon noch Propheten unter uns geben und Wunder und Zeichen, aber wir sind zu stumpf, sie zu sehen. Wir sehen – uns. Und immer wieder uns. Einzelschicksal, Schicksal der Masse. [...]

Das Werk ist hochgereckte Dichtung, stürmend, peitschend. Es rüttelt auf, auch wenn es nicht überzeugt. Auch wenn es brüchig ist in seinen Voraussetzungen und seiner Logik. Die kühne Synthese: aus der Tragödie des einzelnen geiert [sic] sich die Tragödie der Masse, glückt nicht. Beide laufen nebeneinander her, verketten sich nicht. Das Märtyrerende des Kapitäns ist ein Zufall, keine Notwendigkeit, der skeptische Ausklang des Stückes – welche Grabbesche Ironien blitzen hier! – geistige Kapitulation. Das Positive ergibt sich in anderer Richtung, aus dem grossen Atem der Dichtung, ihrem starken Gefühl, ihrer dramatischen Stosskraft, ihren koloistischen [sic] Reizen. Das waren auch die Stellen, an denen Direktor Röbbelings Regie einsetzte. Das äussere Bild lose stilisiert, das innere kraftvoll vorgetrieben: in einer Darstellung, die fast Kaisersche Sprachintensität hatte. Höchster Triumph des immer nach dem Gesamtkunstwerk strebenden Regisseurs Röbbeling, dass es ihm gelang, so viel widerstreitende Elemente zu künstlerischer Einheit zu zwingen. Ihm glückte es sogar, aus der Intellektschauspielerin Wenzel eine sehr empfindsame Figur zu gewinnen, die zu tiefem, wenn auch nicht zu letztem Ausdruck gebrachte Sekretärin. Kapitän war Ernst Leudesdorf, Fanatiker grossen Stils, mit begeisterter Zunge, von herber Männlichkeit. Eine runde Leistung. Den

Sekretär gab der aus Königsberg geholte Dr. Maurus Liertz. Diese Rolle hat sich Kaiser etwa als Zeitstimme gedacht, ironisierende Begleitmusik zur Handlung. Das kam mitunter zu schwach heraus, zu unbetont. Unter den Kontrollern ein paar individuelle Prägungen [...]

Der Abend war eindrucksvoll. Wenn sich auch das Haus mehr an die Regieschöpfung mit ihrer Zusammenfassung aller Kräfte hielt, so war doch unverkennbar, dass der 'Denkspieler' Kaiser dabei volle Achtung genoss.

372. F., n.d., n.s., GKC, incomplete.

[...] Alles Mechanik, Technik, Methode. Doch von seltsam bezwingendem Reiz, voll dialektischer Spannung. [...] Die Aufführung im Hamburger Tahlia-Theater stand auf beachtenswertem Niveau. Die Spielleitung Hermann Röbbelings war mit schaffender Kraft am Werk, unterstützt von dem sehr wirkungsvollen Bühnenbild K. von Dreslers.

373. anon., n.d., n.s., GKC.

Weitaus glücklicher gelang Röbbeling die Einfühlung in Kaisers *Gats*. Die Ergebnisse einer Regie, der es um starke Eindrücke, um Dynamik des Dialogs und um ein individuell stilisiertes Bühnenbild zu tun ist, zeigten sich hier im günstigen Licht, weil *Gats* mit diesen Bestimmungen, wenn auch keineswegs erschöpft, doch bis zu einem hohen Grade verdeutlicht werden kann. Dass der letzte Akt stark abfiel, geht auf den Bruch im Drama selbst zurück. Freilich hätte sich vieles bessern lassen, wenn die Rolle der Sekretärin von Marianne Wenzel weniger blass und verschwommen aufgefasst worden wäre. Dieser Vorwurf trifft freilich mit den Regisseur; Marianne Wenzel versprach in ihren ersten Rollen weit mehr. Den stärksten Eindruck erzielte der zweite Akt. Da traf Röbbeling in akustischer und (mit dem Bühnenbild K. v. Dreslers) in optischer Wirkung die gehämmerten Rhythmen spezifisch Kaiserscher Dramatik.

Der mutige Seefahrer

12.11.1925, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden. Dir.: Josef Gielen; Alfred Meyer (Lars); Erich Ponto (Jens); Stella David (Johanne); Lothar Mehnert (Joe Jefferson).

374. Johannes Reichelt, *Das literarische Echo*, 28 (1925–26), 231.

Ein vereinzelter Fall: Ein Jugendwerk eines erfolgreichen Dichters, der es aus unbekannten Gründen der Öffentlichkeit vorenthielt, entpuppt sich als eins der stärksten Stücke seines Schaffens. Fast scheint es nach diesem Eindruck, als ob Georg Kaiser, ein von seiner Zeit Getriebener, mit seinen folgenden Dramen in ein falsches Fahrwasser geraten wäre, das ihn zum konstruktiven, nüchternen 'Denkspieler', zum geistigen Jongleur, zum kühlen Rechner der Effekte gemacht hätte. Grotesk, phantastisch, ungewöhnlich, abenteuerlich, mit der krampfhaften Sehnsucht, das Ungewöhnliche unerhört neu und verblüffend zu gestalten, gibt er das Leben als Ausdruck letzter Technisierung, die in fieberndem Atem hält und vorwärtsreisst. Auch sein *mutiger Seefahrer* gibt in geballten und jagenden Worten Georg kaiserlicher Kolportage eine eigenartige beschwingte Geistigkeit. Aber trotz dieser aus der Zeitstimmung heraus geborenen Unrast und dem konstruierenden Verstand führt er in seinem *mutigen Seefahrer* zu Ergriffenheit am Klein-Menschlichen. Man spürt in den gepeitschten Szenen den Flügelschlag der Dichtung, der an die Tiefen der Seele rührt. Der Menschlichkeitsgedanke erstrahlt in diesem Frühwerk reiner als in seinen Spätwerken und hebt sich über den Alltag hinaus in die Sphäre der Dichtung.

Der einfache Kern: Die Jagd nach dem Glück. Wie aber der arme Lars Krys in seinem Krämerladen mit seiner Familie und seinen Brüdern zum Abenteurer wird, wie die Familie mit seinem angeblichen Tod hantiert, um die zugesicherten amerikanischen Reichtümer des emporgekommenen Schulkameraden zu empfangen, das ist in den emporgerissenen Szenen, wo Mitgefühl und Humor köstlich aufeinander prallen, von erschütternder Wirkung. Auch hier klar die Linie seiner späteren Dramen: Die Jagd nach dem Erlebnis wahrer Einmaligkeit, die mutige Gestaltung eigensten Wesens, die die Antriebe menschlichen Geschehens blosslegt, die zu den tragischen Untergründen des Lebens hinabführt, die hinter der äusseren Maske seiner verschrobenen Menschen Edelmetall in verschütteter Umwelt leuchten lässt. Ich wüsste kein Drama der modernen Literatur zu nennen, in dem die Menschen mit solcher inneren Teilnahme und Erlebniskraft wie in den

beiden ersten Akten dieses merkwürdig reifen Frühgewächses gezeichnet wären. Schade, dass in den letzten Akten das Konstruktive bröckelt und die Unmöglichkeit von Fabel und Begründung, wie virtuos und verblüffend sie sich auch gibt, fühlen lässt.

375. Julius Ferdinand Wollf, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 14.11.1925.

[...] Als Georg Kaiser das entzückende Märchen im ersten Akt bis hierher höchst lebendig erzählt hatte, sagte man sich, was jener Mann zu sich sagte, der von einem hohen Haus in Paris abstürzte und zunächst die Sache gar nicht so übel fand: pourvu que ça dure. Die Komödien, in denen das grosse Los einschlägt und zündet, beginnen ja zumeist märchenhaft reizvoll. Und man ist immer wieder dramatisch gespannt, weil es tausend Möglichkeiten gibt für die Launen eines solchen Blitzschlags. Im ersten Akt begibt sich alles, als in einer echten Komödie. Und da dieses Werk ein Jugendwerk Kaisers ist, so hat es einen ganz besonderen Reiz: er ist also doch ein Warmblüter, sagt man sich. Und es könne einer nicht rein aus dem Hirn Dinge entspringen lassen von der Art, die man in der Tragödie *Von morgens bis mitternachts* erlebt.

Diese Empfindung wird im zweiten Akt mindestens nicht gemindert. [...]

Hier wird das Märchen schon ein bisschen unheimlich. Marius und Karen, dieses mit leisem, aber hörbarem Geräusch knospende Liebespaar, sie könnten ebenso gut Courths und Mahler heissen. Und so ein Lyriker ist Georg Kaiser natürlich nicht, dass er diese Tasten ohne Grund und aus purem Gefühl anschlüge. Doch dann begibt sich etwas Ergreifendes. Lars war gar nicht auf dem Unglücksschiff. Ein Landstreicher mit wildem, wirrem Bart fällt nach Monaten ins Haus: Lars. Niemand erkennt ihn, nur die Frau. Es begibt sich eine Erkennungsszene von Homerischer Gewalt bei aller Stille. So, wie wenn der Dulder Odysseus in Bettlergestalt von seinem treuen Hund angeheult wird. Gleichgültig, ob wahrscheinlich, oder nicht, dass Lars sein Schiffsbillett in halber Trunkenheit und Angst vor der Fahrt und der Welt da draussen einem Unbekannten verhökerte und sich trotz der Primitivität seines Wesens solange nicht nach Hause fand und eine Tippelschickse ward. Kaiser macht es glaubhaft. Die Szene zwischen Mann und Frau ist so schlicht und so echt in der Empfindung, dass man mit Leib und Seele dabei ist. Im Untergrund lauert schon der packende Konflikt. Denn nun wird – es kann ja nicht anders sein – Joe Jefferson von sich hören lassen. Das Märchen verlangt, dass er das Opfer eines Menschen wenigstens mit seinem Reichtum zu vergelten und zu vergolden trachte. Dann aber muss betrogen werden. Müssen diese armen ehrlichen, einfältigen Menschen entweder mit dem Wurm des Betrugs im Herzen ihres 'Glückes' nicht froh werden

können oder dieses Glück heroisch von sich weisen. – Ecce poeta!

Bis zu diesem Augenblick habe ich vom Boxen nichts verstanden. Aber nun weiss ich, was ein Kinnhaken ist. Im dritten Akt erfolgt der Knock-out-Schlag von Georg Kaisers Hand. Auftrittslied Joe Jeffersons. Er kommt in einem karierten Mantel und einer Mütze, die kein Amerikaner je getragen hat ausser dem, der das Automobil-Couplet in der *Dollarprinzessin* hinschmeisst. Aus der geistvollen, von rührendem Humor besonnten Komödie wird mit dem einen Boxerschlag eine knallige Posse. Vor dem Amerikaner muss der dem Leben Wiedergegebene versteckt werden. Doch dieser Komödienkonflikt wird jedes Reizes entkleidet, da man aus dem Amerikaner eine einzige Albernheit macht. Unmöglich, wie ihr Kostüm, wirkt diese geschmacklose, hirnlose Puppe. Genügt es festzustellen, dass der Amerikaner in fünf Minuten sein Dollarfüllhorn ausschüttet und um die armselige (vermeintliche) Krämerswitwe freit? Es genügt.

Nicht als ob man eine gute Posse nicht willkommen hiesse. Oder als ob hier Beckmesserei um den Nachweis einer Stilmischung getrieben werden sollte. Aber es gibt Dinge, mit denen einer keinen übeln Scherz treiben darf. Einen Mann, der totgeglaubt war, so unter dem Klang aller Herzglocken einer armen, kleinen Frau wiederzuschenken, das kleine Glück über das 'grosse' triumphieren zu lassen und dann mit der Enoch-Arden-Stimmung Schindluder zu treiben, indem man Jazz-Band-Instrumente in Dilettanten-Manier quieken und rasseln macht – welch eine Menschenverachtung, welch ein unheimlicher Mangel an Takt des Herzens gehört dazu, das zu machen. Fast so viel, wie dies lustig zu finden. Kernverlogen danach die schmetternde Anklage des Lars gegen den Mörder Jefferson, der den Armen (zunächst nun als Gespenst eine Lösung Suchenden) mit seinem verfluchten Geld in das – wie sagt man doch? – nasse Grab gelockt habe. Als hätte der reiche Amerikaner nicht seine späte Romantik, sondern sadistische Lust gesucht. Als bedeute das Geschenk einer Fahrkarte nach Newyork einen Mordversuch. Kaiser biegt übrigens alsbald in ein Versöhnungsfest, bei dem einem noch weniger gut wird, ab. Alles löst sich in einem – ich weiss, ich weiss, gewollten Kitschromanschluss mit Verlobung unserer Kinder auf.

Aber dieses Den-Bourgeois-Verblüffen, indem man ihn zu seinem eigenen Spottliede tanzen lässt, gelingt nicht. Solange bis in den dritten Akt hinein die kleinen Leute immerhin Naturen sind, geschieht innerlich und äusserlich nichts, was die grelle Geschäftsetablierung dieser Bourgeois-Epatisserie mit ihrem übeln Duft nachträglich rechtfertigte. War dies aber von Anbeginn die Absicht – um so schlimmer für den Dichter und sein Werk. Denn da der Grund, auf dem sich diese Komödie erhebt, immerhin ein sozialer ist, so wird das Possenspiel dann auf Kosten armer Menschen gespielt. Die einzige Art, auf die sich ein Dichter nie und nimmer bezahlt machen darf.

Dieser Lars redet, um den Ernst der Situation zu retten, alsdann plötzlich Buch. Fast redet er sogar Sternheim. Der simple Landkrämer, der einem schon ganz nahegekommen war und wie seine Brüder verwandt schien mit mancher klassischen Novellengestalt des Nordens äussert: 'Verschweigt ihr ihm (Jefferson) meine Existenz?' Oder drohend: 'Die Leiche meldet sich.' Ich weiss, ich weiss, darin soll sich auch das Groteske des Possenwillens dartun. Aber eine gute Komödie wird weder durch programmatische Hirnfolter gefördert, noch eine Musik dadurch, dass der Geiger plötzlich dem gutgläubigen Zuhörer jenen Kinnhaken versetzt.

Wenn es zutrifft, dass der Georg Kaiser von heute dieses Jugendstück umgearbeitet hat, so wird die Zwiespältigkeit verständlich. Nicht zu begreifen aber bleibt es, warum Josef Gielen, der die Komödie mit vielen hübschen Einfällen gut herausgebracht hat, diesen durch seine Geschmacklosigkeit verletzenden 'Amerikaner' in so gröblicher Art hineinplatzen liess, anstatt diesen schlechten und zerstörenden Einfall zu mildern. Lothar Mehnert erschien in besagtem Operettenkostüm mit einer Koketterie, die schwer zu ertragen war, und beherrschte die Szene und das Stück so, dass es einem unbehaglich war. Hätte von Regie und Geschmacks wegen Joe Jefferson sein Heiratsangebot naiv gemacht, wäre er so ein armer Millionär mit kaiserlicher und Selbstironie gewesen, man hätte vergessen, dass eine leere, alberne Puppe unter die reizvollen Erscheinungen trat und wir waren um eine Komödie reicher..

Die Sünde wider den Geist und den Geschmack ward also nicht allein von Kaiser begangen. Es gab nur die eine Möglichkeit, von Anbeginn Posse zu spielen, oder – gar nicht. So aber ward mit himbeerfarbenem Abendrot und allerhand gleichwertigen Selbstbelustigungen auf der Bühne, die stets nur abstossend wirken, lediglich dokumentiert, dass Stilzwitter fast nie lebensfähig sind, dass indessen ohne jenen Kardinalfehler der Riss im Gebäude kaum sichtbar und die Komödie, die es verdient, gerettet würde.

Denn es wurde im übrigen mit einer schauspielerischen Kultur und einem künstlerischen Vermögen an diesem Abend Komödie gespielt, dass man seine helle Freude haben konnte. Das gilt vor allem von Meyer, Ponto und der David. Wie die David und Meyer jene Wiedersehensszene gestalten, mit den sparsamsten Mitteln, ganz leise, mit einer unwiderstehlichen Beweisführung für die Grösse des kleinen Glücks, mit einem Akkord aus zwei grundverschiedenen Humoren, das bleibt unwiderstehlich. Und dann sind das wirkliche Gestalten, diese beiden, und Ponto, ein kleinstädtischer Versicherungsagent von einer sanften Jean-Paul-Tragikomik und Romantik, die einen anzieht und rührt.

[...] Sie alle haben das Werk richtig und mit Geschmack angefasst. Bis zum Einbruch des Knalleffektes konnte man es mit Rührung und Lachen und überzeugt und genussreich miterleben, wie sich arme Menschen an einem Bissen Glück so

satt essen, dass sie mit keinem Gott bei Nektar und Ambrosia tauschen. Und bis dahin war alles Geschehen von einer philosophischen Höhe und mit Weisheit und Humor gesehen.

Der Beifall war nach dem ersten Akt stark, die Ergriffenheit nach dem zweiten deutlich, wie das Befremden nach dem dritten. Zum Schlusse gab es die bei Uraufführungen üblichen Auszeichnungen.

Es wäre lohnend, die Bruchstelle sorgsam zu kitten, das Märchen, die Komödie und die hohe Kunst der Schauspieler vor einer Posse zu retten, die – keine ist.

376. anon., n.d., n.s., GKC.

Man sagt, Georg Kaisers *mutiger Seefahrer* sei ein Jugendwerk des Verfassers. Das könnte, nach der harmlosen, unverquälten Sprache des Stückes zu urteilen, wohl richtig sein. Nach der Reife seiner Anlage möchte man es hingegen wohl nicht merken. Es ist mit einer Sicherheit gebaut, die nach den ersten Auftritten bald schon das Gefühl übermittelt: Diesmal werden wir gut und wechselreich unterhalten. Die 'Fabel', das eigentliche Gerippe der Handlung, die Folge entscheidender und fruchtbarer Empfindungen und Auftritte bringt so viel Ertrag an Spannung, Überraschung und Enthüllung, dass gewissermassen der Bedarf für zwei Komödien damit gedeckt werden könnte...

Aber – ist Kaiser eigentlich ein Dichter? Merkwürdig, dass diese Frage gegenüber einem Manne überhaupt auftauchen kann, der nicht etwa mit Possen und Kassenstücken, sondern vor allem auch mit ernsten Stücken die Bühnen Deutschlands seit einigen Jahren in einem Umfang versorgt, den vor ihm wohl nur Gerhart Hauptmann erreicht hat. Und doch ist sie berechtigt, ja unabweislich. Denn noch jedes einzelne Stück dieses Verfassers hat uns bisher an irgendeiner Stelle das Gefühl aufgezwungen: Was sich da bewegt, das sind nicht Menschen, sondern Schemen und Masken, und was da an Froheit und Trauer, an Gefühl irgendwelcher Art erlebt wird, davon fühlte der Verfasser rein nichts, sonst hätte er nie und nimmer diesen unnatürlichen, ja widernatürlichen Ausdruck dafür schreiben können. Und das ist nun im *mutigen Seefahrer* nicht anders. Während der ersten drei Akte begibt sich sehr viel, was innerlich und herzlich gemeint scheint; man ist dringend versucht, zu glauben, dass wenigstens dieses Jugendstück gespeist sei aus dem Herzen und der Menschenliebe des Verfassers, dass es lebe kraft seiner Hingabe an lebendige Gestalten von voller Rundheit und allseitiger Ausprägung, in denen Wille, Trieb, Denken und Fühlen auf menschlich wahre Art gemischt sei. Nur selten reden die Gestalten einmal ein paar Worte, vor denen man doch zweifelt, ob sie aus echter Empfindung und reinem Gestaltgefühl geboren sein können. Dann aber erfolgt im vierten Akt geradezu eine Katastrophe. Da wird ein älterer Mann, der vorher als harmlos vertraümter seltsam dumpfer und

etwas feiger Dummrian sehr scharflinig gezeichnet worden ist, nun plötzlich hingestellt als dämonisch berechnender, recht mutiger und kluger Kerl, der einen Schabernack aussinnt und mit förmlicher Kühnheit ausführt, um eine höchst brenzlige Geschichte zum Guten zu wenden. Nimmt man's ernst, so ist's eine vollkommene Umkehr und Verkehrung des Charakters. Aber man kann es eben nicht ernst nehmen! In Wahrheit behandelt Kaiser auch diese, erst so feinfühlig angelegte Gestalt einfach als Marionette, der man anbefiehlt, was man will und was gerade zur amüsanten Beendigung des Stückes zweckmässig scheint, ganz gleich, ob darüber alle Naturwahrheit und Echtheit zum Teufel geht! Und diesen Gewaltstreich begeht Kaiser um der Wirkung willen und ohne Not. Es wäre für einen Dichter ein Kleines gewesen, das Stück natürlich und überzeugend zu Ende zu führen. Dass Kaiser trotzdem auf diesen erquälten Schluss verfiel, ihn ausführte, stehen und spielen liess, wirft ein erschreckendes Licht auf die ganze Komödie. Man wittert nun nachträglich, es möchte wohl alles ohne eigentliche Gefühlshingabe, ohne Liebe zu den gestalteten Menschen, ohne wirkliche Intuition 'gemacht' sein – und dieser Argwohn wird fast zur Gewissheit. Es fehlt Kaiser solcherart am edelsten Element des Dichters; hingegen hat er sonst viel – Phantasie, Bühnensinn, kühle Menschenkenntnis, Mut zum Wagnis, grossen Wurf. Nur noch ein Symptom ist kennzeichnend: ihm gebricht es an erwärmendem Humor, während er das kältere Instrument des Witzes ganz beherrscht. So wird man denn von dem Stück an sich mehr amüsiert als froh gemacht, mehr erregt als bewegt. Es verführt den Zuschauer zeitweilig zu tieferem Empfinden, aber es hält nicht die darin liegende Versprechung, sondern zerstört das keimende Mitgefühl selber, und zwar gründlich.

377. F. Z., n.d., n.s., GKC.

Der mutige Seefahrer [...] hat bei ihrer Dresdner Uraufführung einen sehr starken Erfolg gehabt. Es ist ein bisher vom Dichter zurückgehaltenes Frühwerk, das aus dem bekannten Motiv von dem Totgeglaubten, der wiederkehrt, ganz eigenartige Situationen herauszuholen versteht. Man spürt einen Dichter am Werke, der noch menschlich warm empfindet, aber schon nach erkältenden grotesken Wirkungen strebt. Fast wäre es eine echte Tragikomödie mit schmerzlichen Untertönen geworden, die aber im Komödienton verhallen. Das Publikum empfand in der Mehrzahl das Schwankmässige und amüsierte sich auch da, wo tiefe Erschütterungen dahinter zitterten. Gielens ausgezeichnete Regie gab dem Spiel eine ungewöhnlich lebendige Rhythmik, die besonders im ersten Akte hinriss. Meyer, Ponto und Stella David in erster Linie schufen plastisch lebendige Menschengestalten. [...] Dichter und Darsteller feierten einen Sieg.

378. Dr. Felix Zimmermann, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser, der offenbar 'von morgens bis mitternachts' Dramen schreibt, scheint immer noch ein paar unverwendete dramatische Schreibübungen in der Lade zu haben. Ich freu' mich schon auf das dicke Buch, das später mal einer von der 'Kaiser-Forschung' verzapfen wird, weil dann übersichtlich die Perioden seines Schaffens drin gegliedert sein werden mit Ober- und Unterteilungen, Übergangserscheinungen und Nebenwerken. *Der mutige Seefahrer* marschiert dann unter den 'Frühwerken' auf und wird als Übergangserscheinung im Schaffen Kaisers gewertet. Er ist nämlich nicht mehr rein 'naturalistisch' (wie es für seine Entstehungszeit gehört hätte), noch 'expressionistisch' (wozu es noch nicht langte), sondern so mitten drin. Also unklar, stilunsicher, 'unreif'. Aber die erstaunliche Talentprobe eines scharfen Menschenzeichners, der seine Figuren noch rundet. Ja, es schlägt sogar hinter den Aussenhäuten ein Herz, ein warmes, pulsendes Menschenherz. Der spätere kaltschnäuzige 'Denkspieler' war damals noch ein Dichter mit Gefühl und Liebe.

Das geht mit einem ganz brillanten ersten Akt los, der allerdings auch fabelhaft gespielt wurde. [...]

Das ist ein Lustspielschema mit mancherlei Konstruktionen, ein seltener Sonderfall der unerschöpflichen Lebenskombinationen, nicht mehr oder weniger glaubhaft als das Leben selbst. Es kommt alles darauf an, wieviel menschliche Wahrheit dabei herausspringt. Georg Kaiser hat eine oft erschütternde Tragikomödie daraus gemacht. Nicht das ist wichtig, ob der Amerikaner durch das Opfer eines Lebens gesundet, ob die Wirklichkeit solche Lustspielschlüsse kennt und dergleichen mehr, sondern dass sich an dem Fall menschliche Erbärmlichkeit und menschlicher Wert offenbart. Wie durch das Zauberwort 'Geld' aus gedrückten, müden Wesen der Taumel des Glückes springt, wie sie aufatmen, tollen, zu dem werden, was sie eigentlich sind, – das greift tief in die letzten tragischen Untergründe des Lebens hinab. Wie sie aber auch um des gleichen Motives willen lügen, heucheln, verleugnen, deckt seelische Abgründe auf. Dass ein Hasenherz, wie das des 'mutigen Seefahrers' Lars, im Kampf um sein Liebstes Löwenmut bekommt, ist beste Menschlichkeit. So schwingen überall unter den lustigen und komischen oder auch fast grotesken Vorgängen dichterische Untertöne einer echten Herzenskenntnis. In der Szene, in der Lars sich seiner Frau offenbart und von ihr mit verstehender Liebe aufgenommen wird, zeigt sich Kaiser sogar als gemütvoller Dichter, der seinen inneren Anteil an rührenden Seelenfeinheiten noch nicht verleugnet. Anderes erscheint äusserlicher, so die Art, wie Lars den kraftbewussten Jefferson ins Bockhorn jagt, die Einfügung des Liebespaares und einige lustspielmässige Scherze.

Aber gerade diese Drastik der Handlung bei verdeckter Tiefe des inneren Gehaltes macht den *mutigen Seefahrer* zu einem wirksamen Bühnenstück. So scharf die Lebensbeobachtung und Menschenzeichnung ist, so treten doch fast phantastische Züge auf, die den Vorgang ins Ungewöhnliche erheben, und eine knappe Witzigkeit des Dialoges würzt geistig die dumpfen Szenen, so dass sich eine durchleuchtete, sprühende Atmosphäre ergibt. Gerade diese Erhebung über die naturalistische Zustandsschilderung in die freiere Luft der höheren Komödie hat Josef Gielen als Spielleiter herausgearbeitet und damit der Vorstellung einen hellen, grellen, witzigen, spritzigen Geist gegeben. Man sah Parallelismen der Bewegungen, rhythmische Zusammenwirkungen der drei Brüder, gestische Raumerfüllungen, die sich an Schwankeffekte annäherten und doch nur Entladungen der gesteigerten Situationen waren. Überall war Leben und Bewegung in einer Weise hochgewirbelt, die den keimenden 'Expressionismus' in Kaisers Stück frei entband. Diese temperamentvolle und geistreiche Regie hatte nicht geringen Anteil an der fast ungehemmten Spannungskraft der vier Akte, wenn sie auch die komischen Züge mehr unterstrich, als den tragischen Untertönen in ihrer Vernehmlichkeit für dickere Trommelfelle gut war. Dass das Ganze trotz aller Drastik kein beliebiger Schwank ist, kam doch immerhin einem Teil der Zuschauer zum Bewusstsein. Aber als darstellerische Höhenleistung bildete die Aufführung mal wieder einen Ehrentitel unseres Schauspiels. Es gibt nicht so leicht irgendwo einen Schauspieler, der, wie Erich Ponto, eine Jean Paulsche Figur wie den Versicherungsagenten Jens Krys mit einer so in allen Gliedern lebendigen, in jedem Tone individuellen Menschlichkeit mit kuriosem Ernst im Witzigen hinstellt. Und Alfred Meyers schwachmütiger, dann sich aufschliessender Lars Krys ist eine seltene Schöpfung leiser und weicher Charakterzeichnung. Leis' und fein, innerlich und dumpf ist auch die Johanne, die Stella David, mit erschütternder Erlebniskraft besonders im Seelenausdruck des Gesichtes lebendig macht. [...] Das ergibt ein Zusammenspiel, das der auf alle Fälle originellen und unterhaltsamen Jugenddichtung Kaisers in Dresden einen grossen Erfolg verschaffte.

379. F. K., n.d., n.s., GKC.

Ein Jugendwerk von Georg Kaiser. Merkwürdig spät vom Dichter der Öffentlichkeit übergeben. Kaum erkennbar an den Merkmalen des späteren Kaiser. Eine einfache Idyllik aus dem Kleinstadtleben dänischer Landstädte. Rührung durchsetzt mit Humor. Das Stück hat eine offene klare Handlung. Kleine rührende Züge offenbaren die Menschlichkeit weltfremder Leute, als eine Riesenerbschaft aus Amerika winkt. Herzliche natürliche Empfindung siegt über gewinnsüchtige Absichten. Drei Akte hindurch waltet ein sicher begründeter Realismus.

Auf klaren Wellen treibt das Schifflein fröhlich dahin. Schade, dass im vierten Akt, wenn der Amerikaner bekehrt werden soll, das Menschlich-Einfache sich in etwas verzwickter Erfindung verliert. Gespielt wurde mit höchster Lebendigkeit [...]. Ein lachfroher Abend, der den dustern, schneeigen Novembernebel durchglänzte und noch viele Zuschauer froh und harmlos lustig machen wird. Weiteres morgen.

380. Friedrich Kummer, n.d., n.s., GKC.

[...] Dreimal verändert ist uns Georg Kaiser als Dramatiker erschienen: symbolistisch und von Melancholie überschattet 1914 in den *Bürgern von Calais*, strindbergisch-intellektuell und zugleich phantastisch bis ins Filmartige übersteigert während des Krieges: *Versuchung*, *Koralle*, *Gas*, *Brand im Opernhaus*. Satirisch, in Kleinbilder zersplitternd: *Nebeneinander*, Volksstück 1923.

Und zu diesem kommt nun, aus Kaisers Anfängen stammend, doch heute erst in die Öffentlichkeit gerückt, die gestrige Komödie vom *mutigen Seefahrer*.

Keine Spur mehr von symbolischer Verhüllung; keine atemlos hetzende Sprache, keine Filmdramatik; kein blosses Vorbeireden der Personen: keine Pathologie, keine hysterische Geschraubtheit mehr. Das Stück ist nicht heute entstanden; doch in der heutigen Stunde trat es zutage. In jedem Wort, in jeder Gestalt kündet die Veröffentlichung dieser Komödie die Wende der Zeit. Dichtung und bildende Kunst lehren das gleiche: die Übertriebenheiten schwinden. Die neue Sachlichkeit kündet sich an.

Und ein unwillkürliches Aufatmen geht durch die theatralische Welt. Nicht länger brauchen Schauspieler mit verschrobenen expressionistischen Themen zu ringen, nicht länger brauchen Theaterdirektoren um des literarischen Ruhmes willen uns mit finstersten Hässlichkeiten zu überschütten; nicht länger braucht das geduldige, ach, allzu geduldige Publikum durch mühsam erquälte Konstruktionen sich über Stücke belehren zu lassen, die es in gesundem Gefühl verabscheut.

[...] Und weil wir durch Finsternisse gingen, scheint uns das Kommende, die Rückfindung zur Natur und zur Sachlichkeit erst wertvoll, neu und beglückend.

Keine Schöpfung von hoher Bedeutung erwarte man von dem Werk des jungen Kaiser, das Jahrzehnte nach seiner Entstehung in eine gänzlich veränderte Welt tritt. Aber es hat reizend menschliche Züge, es strahlt endlich wieder Heiterkeit statt Hass und Verneinung in das fröhlich lauschende Haus; es quält, es spottet, es ironisiert, es kältet nicht; es kennt nicht den wilden Schrei und Qualm verdrängter Erotik, es hat nicht den überkünstelten geschraubten Dialog, es wechselt nicht von Szene zu Szene den Stil. Und vor allem: diese Komödie Georg Kaisers ist

keine Schöpfung des Intellektes, sondern des Herzens. Das ist das Liebe und menschlich Bedeutende daran. Im Gesamtwerk des Dichters fast einzig. Aus Mitgefühl, aus Freude am Menschlichen ist es geboren. Nicht das bedeutendste, sondern das herzlich wärmste der Stücke Georg Kaisers möchte ich es nennen.

In eine trauliche, enge wunderliche Welt, in eine Kleinstadt Dänemarks ist es gebettet, in eine Welt voll Originale. [...] Er [Jefferson] verspricht ihnen für diesen Liebesdienst sein Riesenvermögen von 600 000 Dollar. Wie aus einem Füllhorn rollen die komischen Bilder dieses [ersten] Aktes über die Szene.

[...] Lars, so glaubt man natürlich, ist mit unter den Toten. Doch da ihn die Seinen beweinen, erscheint er unerwartet. [...] Das Billett hat er verkauft, bettelnd, nach letztem Frieden sich sehnend, geängstigt, ein lebender Leichnam, erscheint er bei Tochter und Frau. Das Komische wandelt sich hier in naivster Menschlichkeit in das Tragikomische.

Der Tod des armen Lars, den die Zeitungen meldeten, hat in Amerika das Wunder vollbracht: Joe Jefferson [...] ist an der Treue des armen Freundes genesen und schreibt, dass er selbst nach Dänemark kommen wollte, um der Angehörigen sich anzunehmen und von seinem Reichtum auszuteilen. Wären hier nicht einige weniger glücklich erfundene Gestalten (wie der junge Handlungsdiener mit seinen Sinfonien), man könnte den Akt, besonders die Wiedersehensszene zwischen Lars und seiner Frau – gespielt, wie es von Meyer und Frau David geschieht – als dramatisches Idyll ersten Ranges bezeichnen.

Jefferson kommt, ein wandelnder Turm von Reichtum, Macht, Brutalität. [...] Erst als er [Lars] das Letzte vernimmt, was Jefferson will, nämlich seine (Lars) Witwe zu heiraten, rüstet er sich zu männlicher Tat.

Hier liegt der gefährliche Haken des Stückes, hier beginnt es unglaubhaft zu werden, hier verlässt es die gerade Linie: der Amerikaner kann, seiner ganzen Natur nach, das Weib des Krämers nicht heiraten, und die Frau, nicht Lars müsste den Endkampf mit dem Mammutamerikaner wagen und gewinnen.

Doch auf eine geistvolle, wenn auch etwas konstruierte Art lässt Georg Kaiser seinen Lars über den grausigen Geldmenschen triumphieren. [...]

Schwerlich trüge das Stück bis zum Ende den Erfolg auf seinen Schultern, würde es nicht mit einer Liebe ohnegleichen von Spielleitern und Darstellern behandelt, würden die kleinen Schönheiten und Reize nicht förmlich mit allen Würzelchen ausgegraben, würde es nicht mit einer Kunst und Feinheit gehegt, die auch nicht das geringste vergisst. Josef Gielen hat das Stück mit schöpferischer Liebe betreut. [...] Hier ist Andacht zum Kleinen und doch keine Kleinlichkeit. Hier Humor und Wärme des Gemüts. Hier Menschlichkeit und doch still lächelnde, ganz sublimierte Ironie.

Alfred Meyer vor allem als Lars tauchte unter in echter Menschlichkeit. Gehalten im Ausdruck, prägte er die Züge des kleinen, leidenden, sorgenbeschwerten Menschen. Gibt es ein Heroentum des Schwachen, so hat es Alfred Meyer geschaut und empfunden. Wo man Menschentum im innersten Herzen bewahrt, wird man das Bild des Lars von Alfred Meyer bewahren.

Bunter, beweglicher, von Nervenströmen des Skurrilen durchflossen, aalglatt sich windend, gleichsam sich selbst erfreuend am eigenen so seltsamen Ich, dabei von dem Humor des naiv geniessenden Menschen überglänzt: das ist der Jens von Erich Ponto.

In die Erde wie ein plumper Baumstamm gepflanzt, schwer und geniesserisch dabei, im Jubel des Materialisten ohne Grenze: das ist der kleine schmalstirnige Postbeamte Niels von Alexander Wierth.

Das Mammut des Märchens, stampfend unter einer Last von Gold und Gesundheit, ein wenig unglaubhaft in dieser Welt freundlicher Realisten: der kolossale Amerikaner von Lothar Mehnert.

Und die Frauen sodann. Stella David als Frau Johanne, die von der Darstellerin so herzerfreuend angelegt war, dass man mit dem Dichter grollte, weil er nicht in Weibesmund legte, was letzten Sieg über das Amerikanertum bedeutet hätte [...]. Und Felix Steinböck als Handlungsgehilfe. Unglaubwürdig als dichterische Gestalt: Kleinstadtkaufmann und Sinfoniker. Aber er spielte auf der Bühne sehr schön Klavier, und so war der Darsteller glaubhafter als die Gestalt.

Der Beifall war gross. Mit dieser Aufführung würde ich das Dresdner Schauspielhaus in die Welt reisen lassen. Das zitternde Glockenspiel, das beim Öffnen der Ladentür erklingt, tönt lieblich im Ohr und wird wohl noch manchmal in Erinnerung und Wirklichkeit leise erklingen.

[1926], Erstaufführung, Deutsches Volkstheater, Vienna. Dir.: Dr. Rudolf Beer; Bassermann (Lars); Else Bassermann (Johanne).

381. Alfred Polgar, *Die Weltbühne*, 22 (1926), No. 4, 148–50.

Das ist ein Stück aus der frühesten Periode Georg Kaisers, wo sein Pathos den Dingen noch so locker aufsass, dass es von Ironie, und seine Sprache noch so gradezu redete, dass sie von Deutsch nicht zu unterscheiden war. Doch geht die Legende, dass nur das Szenarium des *mutigen Seefahrers* alt, die Diktion aber neuern Datums sei. Dann würde sie von der Fähigkeit ihres Autors zeugen, mit gewesener Zunge zu sprechen, sich einer überwundenen Ausdruckstechnik zu unterwinden.

Auch in diesem Jugendstück übt der Dichter schon seine besondere dramatische Methode. Sie verrät sich im

eigenartigen Placement der Gesichtspunkte und Gedankenstriche, in den bizarren Schleifen, die das Geschehen läuft, in der Hohlspiegelung menschlicher Beziehungen und Schicksale.

Eine sehr verwickelte Geschichte. [...] Später hören die zu Hause Wartenden, dass das Schiff, auf dem laut Passagierliste Lars die Überfahrt angetreten, mit allen Fahrgästen untergegangen ist. (Kaiser nennt den explodierenden Dampfer nach seiner Vaterstadt, die er nicht schmecken kann, Magdeburg. Ein Wunschtraum.) [...]

Wie man sieht, ein groteskes Spiel, witzig schundliterarisch, aussen Volksstück, innen Parodie. Wieder, oft bei Georg Kaiser, werden Menschen plötzlich aus enger Bahn geschleudert, fallen ins Grenzenlose und Absurde. Hier, da der Dichter gut bei Stoss und Laune, ins Glück. An der Geometrie des Stückes wird dessen, gewollte, Komik ganz offenbar, durch den Dialog schlägt sie nur als verwischte Farbe. Ins sozusagen Problematische seiner Figuren zielt und trifft der Dichter, der Komplizierungen des Einfachen froh, hintenherum: statt Sitzer verkehrte psychologische Quart über die Hand.

Die Aufführung im Wiener Deutschen Volkstheater (unter Rudolf Beers liebevoll-verspielter Regie), rund und gut, äusserst sauber im Detail, unterfüttert die Skurrilität der Sache etwas zu dick mit Gefühl und Stimmung. So wattiert, verliert die Komödie an Humor, was sie an Wärme gewinnt. Jedenfalls hat man im Deutschen Volkstheater schon lange keine so behutsam durchschattierte Vorstellung gesehen. (Exaktheit auf der Bühne setzt sich in Behagen der Zuschauer um.) Fräulein Sonik Rainer und Herr Soltau spielen bescheiden die Rolle eines jungen Paares, das im Stück gar keine Rolle spielt. Sie wirken schmerzstillend auf die Langeweile, die zu bereiten ihnen vom Dichter auferlegt ist. Zum Schlusse lässt der Doktor Beer die zwei Figuren auch, recht hat er, ganz fallen, er verliert sie einfach aus dem Text, und kein Mensch fragt, wohin sie gekommen sind. Sehr spassige Typen armer Biedermänner, die der Geldgedanke trunken macht – ihre Kleinbürgerei fängt da zu delirieren an – zeichnen Herr Ziegler und Herr Forest, der solchen schrulligen Lebewesen immer auch was Spukhaftes gibt, einen Tropfen kostbarer Märchen-Essenz. Seine Sprechmethode – die Worte schwimmen als feste Brocken in eine Sauce von Knurren und Grunzen – bereitet allerdings dem Hörer manche Schwierigkeit. Frau Else Bassermann überrascht, in der Minute des Wiedersehens mit dem Totgeglaubten, durch grossen Ausdruck grossen Gefühls. Herr Brandt gibt dem Amerikaner das verlangte leibliche Übermass. Leider erschöpft sich im Format der Figur ihr ganzer Humor. Bassermanns Krämer Lars, der so schwach war und so stark wird, so klein versagt und dann so gross sich behauptet, ist wieder ein Stück überlegener, warmer, liebenswürdigster, radikaler Schauspielerei. Was sie angreift, wird Gestalt. Gebärde, Blick, Ton haben formende Kraft, holen vom innersten Leben des Geschöpfs nach aussen, verraten was von der besonderen

Chemie seiner Menschlichkeit.

382. anon. (1), Jan. 1926, n.s., GKC, incomplete.

Georg Kaisers *mutiger Seefahrer* enttäuschte. Er ist nur insofern für Kaiser bezeichnend, als sein fortwährendes Wechseln der Stilarten hier in eine einzige Komödie zusammengedrängt wurde. In jedem Akt beginnt ein anderes Stück, zeigt sich ein anderes Kaisersches Motiv. Etwas für Philologen. Dieser Kleinbürgergeschichte fehlt der Humor, der sie in ein grösseres Ganze, unser Leben, einbeziehen würde, fehlt die Angriffslust der Komik. In dieser trockenen matten Temperatur züngelt am Rundhorizont allerhand Blitzähnliches – ein Kolophoniumgewitter. In dieser Verulkung der Spiessbürger steckt etwas unrettbar Spiessbürgerliches. Am verdächtigsten die 'Herztöne', die Kaiser hier anschlägt und die von der Regie noch verstärkt wurden, statt sie zu parodieren.

Bassermann ist der mutige Seefahrer, der sich nicht aufs Meer hinaustraut, dadurch fast ein Enoch Arden-Schicksal erlebt, aus dem er sich nur durch Energie (wo hat er die plötzlich her?) der Phantasie (und diese?) rettet. [...]

383. anon, (2), n.d., n.s., GKC.

Am Wiener Deutschen Volkstheater hat die Wiener Premiere von Georg Kaisers Jugendkomödie *Der mutige Seefahrer* stattgefunden, die bei ihrer Dresdner Uraufführung grossen Erfolg errang. Bei der Wiener Aufführung spielte Bassermann den Lars, Else Bassermann dessen Frau. Diese beiden, ebenso Sonik Rainer als Tochter des Seefahrers, Forest als Postbeamter, Ziegler als Agent und Walter Brandt als Amerikaner schufen durchwegs Prachtleistungen, die dem Stück einen guten Erfolg sicherten.

[Jan. 1926], Erstaufführung, Kammerspiele, Munich. Dir.: Hans Schweikart; sets: Otto Reigbert; Katsch (Lars).

384. anon., *Allgemeine Rundschau*, No. 4, 23.1.1926, p. 63.

[...] Diese Komödie ist eine Jugendarbeit des bekannten Dramatikers; sie ist in den Voraussetzungen reichlich unnatürlich, mehr der Filmkunst, als der Literatur angehörig, aber Spannung ist immer vorhanden. Geschicktes Theater. Die Leitung tat alles, die grobe Vorlage in der Ausführung zu verfeinern. Es wurde durchwegs gut gespielt.

Katsch gab die Rolle des 'Seefahrers', in der neulich Bassermann in Wien einen sehr grossen Erfolg hatte, sehr eindrucksvoll und weiss auch Innerlichkeit in diese seltsame Figur hineinzutragen. [...] Kann man etwas unwahrscheinlicheres sich ausdenken als diese Handlung? Allein sie bietet schauspielerische Möglichkeiten. Das genügt, wir sind bescheiden geworden.

385. J. St-g., *Völkischer Beobachter*, Jg. 39, 19.1.1926, p. 2.

Ob das ein zufälliges Zusammentreffen war, oder ob ein Bühnenverlag dahinter steckt, dass wir in München in ein und derselben Woche gleich zwei Aufführungen Georg Kaisers erleben mussten? Im 'Schauspielhaus' die höchst überflüssig aufgewärmte *Kolportage* und in den 'Kammerspielen' die Komödie *Der mutige Seefahrer*, übrigens eines der ältesten Werke dieses Schriftstellers.

Georg Kaiser ist kein echtes, sondern ein Talmi-Talent, ein Blender sowohl in seiner dramatischen Technik wie auch in der Herausgestaltung seiner handelnden Personen. In seinem *mutigen Seefahrer* haben wir das Enoch-Arden-Motiv, nur ins Lächerliche gezogen, den steinreichen Onkel aus Amerika – von Otto Framer, gleich vorweg gesagt, sowohl in Maske wie im Spiel glänzend gegeben – als 'deus ex machina', den schnoddrigen Versicherungsagenten, den alten ehrlichen Kleinkaufmann usw., also durchwegs Typen von Charakteren, denen wir schon in x Stücken begegneten. Neu ist nur die Geschichte mit der verkauften Schiffskarte, dem Untergang des Dampfers, der mit Mann und Maus zugrunde geht, und die daraus sich entspinnende Verwicklung. Allein wie diese geführt wird, ist sie so unwahrscheinlich wie nur möglich. So ist es ausgeschlossen, dass etliche Monate Abwesenheit einen Menschen derart verändern könnten, dass ihn weder Gattin noch Tochter erkennen, es sei denn, dass er sich gründlich maskiert, was aber der totgeglaubte Lars Krys nicht tut.

Kurz und gut: die ganze Komödie ist eine seltsam unwirkliche Mischung von Lächerlichem, kitschig Sentimentalem und Unwahrscheinlichem. Dazu dieses fortwährend tändelnde Spiel mit dem Tode, das einem auf die Nerven fällt. Witz und Geist hat Kaiser, aber keinen Humor, daher man über die Antithesen in seinen Wortspielen wohl lacht, aber nicht warm dabei wird. Ebensowenig wie uns die Rührszenen ergreifen, denn diesen fehlt wieder die Wahrheit der Empfindung.

Wenn diese Komödie trotzdem vom Publikum lebhaft beklatscht und belacht wurde, so verdankt sie diesen Erfolg einerseits dem Schwabinger Premierenmilieu und anderseits dem bis ins Kleinste fein abgetönten, hervorragend guten Spiel und Zusammenspiel aller Darsteller. Katsch, Eichheim und Horwitz gaben das Brüdertrio Krys so

zwerchfellerschütternd echt, dass man darüber alle kritischen Bedenken zurückstellen musste. [...] Die vortreffliche Regieführung Hans Schweikarts und das hübsche Bühnenbild Otto Reigberts, das uns das Hinterstübchen eines Krämerladens zeigt, besorgten das übrige.

Ohne solch glänzende Wiedergabe versinkt *Der mutige Seefahrer* rettungslos in der Brandung eines mehr oder minder sanften Durchfalls.

31.5.1926, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Karl Knaack (also Niels); sets: Eduard Sturm; Hermann Greid (Lars); Cornelie Gebühr (Johanne); Friedrich Rosenthal (Jens); Ehmi Bessel (Karen); Franz Everth (Joe Jefferson).

386. xix., *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 1.6.1926.

[...] *Der mutige Seefahrer* ist ein echter Kaiser. Mit fesselnder Kraft wird das Thema angeschlagen und die Situation stark und geschickt aufgerissen: die Komik der nach Reichtum lüsternen Leute, der Gebrüder Krys. [...]

Und zuletzt die trotz ihrer Gespensterhaftigkeit vehement ethische Energie des zurückgekehrten Lars, der gegen das öde Geld-Yankeetum um seine Frau und damit für den Sieg des Rein-Menschlichen überhaupt kämpft.

Wie man sieht: Komik genug, heitere und lachende wie auch ernste und erschütternde. Wenn – ja wenn Kaiser nur die Kraft besessen hätte, die komischen Situationen immer mit tiefem, blutwarmem Leben zu füllen. Seine Menschen waren und bleiben auch hier sehr häufig blosse erklügelte, konstruierte Figuren eines Denkspielers. Freilich war da und dort diese oder jene Situation wirkungsvoll gestaltet, aber als Ganzes genommen blieb auch dieses Kind Kaiserschen Geistes *Der mutige Seefahrer* nur das dürre Produkt eines mechanisierten Gehirnes.

Um so staunenswerter ist die Leistung der Regie und der Darsteller, die es vermochten, diese konstruierten Figuren mit Blut und Leben zu füllen. Natürlich nur so weit, wie sie überhaupt mit Blut und Leben erfüllt werden können. Karl Knaack, der Regisseur, hat mit seinem Gefühl für alle Arten der Komik das Spiel zu formen verstanden, und die Darsteller haben es durch die Intensität ihrer Gestaltungskraft belebt. Eine Leistung ganz bedeutenden Formats war der Lars Krys von Hermann Greid, der diesem armen [...] feig-mutigen Seefahrer fast tragische Grösse gab. Ihm gleich Cornelie Gebühr: die bodenfeste, schlichte, und in ihrer Schlichtheit und Gradheit unbeirrte Frau, der nur der drohende Sieg des Amerikanismus peinigende Seelenangst bereitet. Der innerlich morsche, am meisten geldgierige Versicherungsagent Jens Krys wurde von Friedrich Rosenthal mit grosser Kraft künstlerischer Gestaltung gespielt, und Karl Knaack gab dem spiessbürgerlichen, etwas gutmütigen bürokratischen

Postbeamten eine scharf charakterisierende, köstliche Note. Ehmi Bessel hätte der scheuen, gläubigen, mädchenhaften Karen trotz aller Zartheit doch mehr spielerische Aktivität geben können; durch ihre innere Teilnahmlosigkeit wirkte sie manchmal wie ein Statist. Erich Thormann wusste dem träumenden Marius Madsen echte Töne reiner Menschlichkeit zu geben und einen ganz prachtvollen geldschnodderigen Yankee schuf Franz Everth in seinem Joe Jefferson.

So hat die gute Darstellung den dürren Kaiser wenigstens einigermassen gerettet!

387. H., *Düsseldorfer Tageblatt*, 3.6.1926.

Wenn nach Kaisers Meinung 'Das Drama schreiben' nichts anderes ist als 'einen Gedanken zu Ende denken', dann hat er in dieser Tragikomödie courthsmahlerschem Schluss sich verdacht. So gewollt krampfig mutet der Ausgang an und riecht nach übelster Romantechnik. Wieviel eher hätte Lars Krys Ursache, an sein mutiges Heldenherz zu pochen und sich Mörder zu nennen, da doch mit seinen Papieren ein anderer den Fischen zum Frasse ward, weil er zu feige war, nach Amerika zu fahren? Anstatt Joe Jefferson einen Mörder zu schimpfen, so dass dieser Vollblutamerikaner aus Sorge um seine Gesundheit klein beigibt, das Scheckbuch zückt und Lars romantische Sehnsüchte etwas vergoldet!

Schade, dass dieser schlechte Einfall die vielen guten und ergötzlichen des Kulissenblenders Kaiser abschliesst! Man lacht so gerne vor den köstlichen Situationen, die, wenn auch altem Schwankgut nahe verwandt, doch in der Hand dieses famosen Technikers gut placiert werden. Und vergisst darüber sprachliche Gedehntheiten, abgegriffene Typisierung, unnötigen Aufstrich über verständliche Wesensschau.

Vor allem bei der glänzenden schauspielerischen Wiedergabe. An einem minderwertigen Stoff schulen sich beste Kräfte. Man braucht nur die Lektüre des Briefes durch Hermann Greid als Lars in ihrer Gekonntheit auf sich wirken zu lassen, und weiss, woran man mit ihm ist! Wie er aus der bekümmerten Geducktheit seines Kleinhändlerdaseins einen Anlauf nimmt, versagt und zu unheimlicher Eindringlichkeit sich steigert, das erschloss letzte Tiefen künstlerischer Gewissenhaftigkeit. [...] Die unglückselige Figur des musengeküssten Kolonialwarenladenschwengels machte Thormann glaubhaft. [...]

Das Kryssche Kleeblatt musste sich wiederholten Hervorrufen zeigen.

388. anon., *D. Z. am Sonntag*, 5.6.1926.

Diese Komödie, ein Jugendwerk Georg Kaisers, ist gänzlich unproblematisch. Ihre Handlung verläuft auf dem

sicheren Gleise des Lustspiels der guten alten Zeit. Sie hält sich am Tatsächlichen und tritt nie ins Helldunkle.

[...] Diese Handlung pendelt so zwischen der toten Tante und dem Schneider Wibbel hin und her. Sie ist ausserordentlich geschickt zurecht gezimmert, wirkt bühnenmässig vortrefflich und ist imstande, auch ein anspruchsvolleres Publikum einen Abend gut zu unterhalten. Im Schauspielhaus war das Publikum jedenfalls von dieser lustigen Komödie entzückt. Es hatte allen Grund dazu, denn die Aufführung war wieder einmal ein Meisterstück dieser Bühne. [...] Rosenthal, dieser überaus vielseitige Künstler, stellte eine ausserordentlich lebensechte Figur auf die Bretter. Er lebt seine Rolle von innen heraus mit und was er sagt, mit dem Munde und mit den Händen, kommt vom Herzen und geht zum Herzen. Sein Jens Krys war das Beste, was ich von ihm gesehen habe. [...] Ehmi Bessel stellte ein entzückendes Mädelchen auf die Bühne [...] und nur Cornelie Gebühr wusste aus der Frau Johanne nichts zu machen. Diese Rolle war fehlbesetzt. Lilly Kann hätte sie geben müssen. Die Gebühr ist eine glänzende Salondame, eine im Konversationsstil glänzend wirkende Schauspielerin, sie ist elegant, liebenswürdig, gewinnend, neckisch und schelmisch, wenn es sein muss, aber sie ist nicht die einfache, schlichte Frau aus dem Volke, die keines starken Profils bedarf, um doch echt zu sein. Eduard Sturm hatte ein ausgezeichnetes dänisches Interieur gestellt. Das Publikum klatschte die drei Brüder Krys mehrere Male vor den Vorhang, was im Schauspielhaus immerhin etwas bedeuten will.

389. h., *Der Mittag*, 1.6.1926.

Vor wenig mehr als einem Monat Georg Kaisers *Zweimal Oliver* und nun seine Komödie *Der mutige Seefahrer*. Etwas viel – aber man lässt es sich gefallen; da der Kaiser des *mutigen Seefahrers* darauf verzichtet, problematisch zu kommen, und nichts weiter als recht und schlecht eine Komödie bietet. Ob mit oder ohne Absicht: mehr ist dieses Spiel nicht. Kaisersche Schlagworte blitzen zwar auch hier vorüber, seine Probleme klingen an, seinen Lieblingstyp erkennt man. Das ganze Geschehen aber ist eine menschliche Komödie, in der die Überschneidungen, die Kaiser nun einmal nicht lassen kann und die besonders in den ersten Akten sich häufen, wie Fremdkörper erscheinen. Sie geben dem Spiel von dem verhinderten mutigen Seefahrer Lars Krys [...] eine gewisse Zwiespältigkeit. Mit Recht hatte sich Karl Knaack, der das Spiel leitete, nicht auf Experimente eingelassen. Er gab der Komödie Realität und Lebensechtheit, liess sie sicher und flott abrollen. [...] Seinen Lars Krys erfüllte Hermann Greid in allen Einzelheiten und allen Stadien seiner Entwicklung mit zwingendem Leben. Die Dämonie des Kaiserschen sendungs-besessenen Menschen umwitterte ihn in der Unterredung mit dem Amerikaner Joe Jefferson, dem Franz

Everth breite und satte Lebensfülle lieh. [...] Cornelie Gebühr, eine Johanne von warmer Weiblichkeit und gesundem Empfinden [...] Matt dagegen Ehmi Bessels Karen. Auch Erich Thormanns Marius Madsen hätte mehr innere Wärme nicht geschadet. Das Publikum spendete zum Schluss lebhaften Beifall.

390. O. G., *Bergische Zeitung*, 22.6.1926.

Der mutige Seefahrer beginnt schwer, erdhaft, beinahe echt, soweit man bei Kaiser von echt reden kann, und endet grotesk, unwahrscheinlich, burleskenhaft. Eine Zeitlang gehen diese Menschen auf den Füssen, zuletzt steht alles auf dem Kopf. Und was bewirkt nun diese Umkehrung von Vernunft in Wahnsinn? Etwa ein grosses, heiliges, unantastbares Schicksal? Weit gefehlt. So etwas benötigten die rückständigen Griechen, oder hirnverbohrte Idealisten. Heute kann man das einfacher und billiger haben. Man lässt einen Brief aus Amerika ankommen mit der Aussicht auf 600 000 Dollar! Man lässt Ozeandampfer explodieren, nur, um einen gefühlsrohen Amerikaner gesund werden zu lassen. Man trauert wochenlang um einen Toten, der schliesslich gar nicht tot ist, sondern eines guten Tages auf der Bildfläche erscheint. Man lässt einen Künstler Heringe verkaufen und zugleich eine grosse Symphonie schaffen. Kurz, man bedient sich der unglaublichsten Mittel, die selbst ein ernstzunehmender Filmregisseur verabscheuen würde, um schliesslich eine mittelmässige Komödie zusammenzubrauen, deren Grundcharakter so beschaffen ist, dass man am Ende weder warm noch kalt, weder amüsiert noch erschüttert, weder unterhalten noch gelangweilt ist. Ein belangloses Nichts. Man trauert vielleicht nur um die verlorenen Stunden.

Georg Kaiser ist nicht ernst zu nehmen, das lehrt sein *mutiger Seefahrer*. Wir Menschen einer furchtbar ernsten Zeit aber wollen ernstgenommen werden! Das Theater hat einmal eine Sendung gehabt. Es gab einmal Ideen auf der deutschen Bühne. Heute aber dreht sich auch hier das Rad des Geschehens um die Goldachse. Sechsmal hunderttausend Dollar – das ist die Idee, von der die drei Brüder Krys besessen sind.

[...] Eine famose Lustspielfigur ist der Amerikaner Jefferson, dem Franz Everth im Sinne des Autors eine plumpe geschäftstüchtige, materialistische Note verlieh, die für den Durchschnittsmenschen einfach den Amerikaner kennzeichnet. Aber es bleibt eine Possenfigur. Sie ist nicht ernst zu nehmen. [...]

Trotz der aufgewandten Mühe von Seiten der Regie (Karl Knaack) und der Schauspieler blieb eine tiefere Wirkung aus, der Beifall war spärlich. Vielleicht empfindet selbst das grosse Publikum, dass es gewissermassen beleidigend ist, stets an der Nase herumgeführt zu werden. Solche Enttäuschungen schmerzen. Immer, wenn man etwas wie Glut und

Atem des wahren Dramatikers zu verspüren meinte, folgte im nächsten Augenblick die kalte Dusche. Statt Psychologie, statt organischer Entwicklung der 'Deus ex Machina'!

Äussere Erfolge mag Georg Kaiser noch viele haben, aber die Gemeinde derer, die ihn durchschaut haben, wächst von Tag zu Tag. Unsere Hoffnung wendet sich anderen, zukunftsträchtigeren Erscheinungen zu!

391. M., *Düsseldorfer Nachrichten*, 1.6.1926.

[...] Am gestrigen Abend unterhielt sich das Publikum jedenfalls auf das prächtigste an Hand dieses Jugendwerkes von Georg Kaiser, das, ganz am Gegenständlichen, am Milieu haftend, nicht gerade bedeutenden dichterischen Gewichts, gleichwohl aber in der Schilderung des Klein-Menschlichen von warmem Humor durchsonnt ist und den Schauspielern mit der schlagkräftigen Profilierung der Gestalten überaus dankbare Aufgaben vermittelt. Die Phantasie um das Geld, das leidige Geld, der Traum von dem einmaligen grossen Erlebnis deutet auf den späteren Denkspieler Georg Kaiser hin, desgleichen die hochstelzige, konstruierte Sprache des jüngsten der Brüder Krys, die allerdings auch das Ergebnis einer nachträglichen Überarbeitung der Komödie sein kann und übrigens eine hübsche komische Note liefert.

Die Wiedergabe unter Karl Knaacks Regie war köstlich. Die von Eduard Sturm geschaffene gemütliche Kleinbürgerstube mit dem Blick in den Krämerladen erfüllte sich mit blutwarmem Leben, zum Greifen nahe in der Gesamtheit seiner realistischen Details, dabei doch immer irgendwie schwebend im Fluss der Bewegung, nie sich auf eine Einzelheit festsetzend. Es war das Leben mit dem heiteren und dem nassen Auge, und zumal atmete es aus den drei Brüdern [...]. Hermann Greid als Lars gelangte aus der lakonischen Wortkargheit des Anfangs zu einer Beredtsamkeit von wahrhaft dämonischer Gewalt, da es sich darum handelte, den verdammten Amerikaner unterzukriegen. Tief klang die Menschlichkeit, mit der er den mutig um sein Glück kämpfenden Lars aus der Kleinmütigkeit seines lächerlichen Abenteurertums emporhob. Und intim wie er warm in ihren Zügen auch die beiden Junggesellen gestaltet, der stille, betuliche, bedachtsame Niels Karl Knaacks und der explosive, phantastische, in seinem Elend ach so anschauliche Jens Friedrich Rosenthals. Mit prachtvoller Natürlichkeit statteten [sic] weiterhin Cornelie Gebühr die Johanne aus, entzückend blond in Art und Wesen gab Ehmi Bessel das Töchterchen Karen, voll breitspurig selbstbewusstem Yankeetums stellte Franz Everth den Joe Jefferson hin, sympathisch verkörperte Erich Thormann den Musiker Marius Madsen, der aus Not zum Heringshändiger wird... Das Haus klatschte zum Schluss die drei Brüder Krys begeistert heraus.

[1927], *Thaliatheater, Berlin. Dir.: Josef Gielen; Erich Ponto (Jens); Salfner (Lars); Else Bäck-Neft (Johanne).*

392. H. Ihering, 2.3.1927, in *Von Reinhardt bis Brecht* (Reinbek: Rowohlt, 1967), pp. 246–47.

Ein grosser Erfolg der gesammelten Werke von Georg Kaiser. *Der mutige Seefahrer* oder *Kolportage* oder *Kanzlist Krehler* oder *David und Goliath* oder *Zweimal Oliver*. Auch stilistisch liegt alles nebeneinander: bürgerliches Lustspiel und Commedia dell'arte, Rührstück und Groteske, verkürzte Telegrammsprache und redselige Ausführlichkeit.

Dieses Anfängerstück hat Georg Kaiser lange verborgen gehalten. Als er es hervorholte, griffen die Theater im Reich sofort zu. Berlin zögerte. Das hatte immerhin ein Gutes: *Der mutige Seefahrer* wurde nicht vor dem blasierten Publikum einer Glanzbühne, sondern vor unverbildeten Zuschauern in der Dresdner Strasse gespielt. Das Thaliatheater, unter der Direktion von Hans Felix, ist der Volksbühne angegliedert. Hier hatte es seinen Erfolg, weil es nicht Stücke nachspielte, sondern ein handfestes Theaterwerk anderen Berliner Bühnen vorspielte. Einen Erfolg des Stückes und der Darstellung.

[...] Reizend ist die Unbekümmertheit, mit der alle Harmlosigkeiten verwendet werden. Ein hingespielter Schwank, hingespielt mit den alten Requisiten und Masken des Theaters. Verliebt in die Kulisse, verliebt in den Leimgeruch und Staub einer Vorstadtbühne. Aber Kaiser ist schon in seinen Anfängen viel zu hellhörig, als dass er nicht doch etwas von der Zeit einfliessen liesse. Hier ist es der Kampf zwischen kleinstädtischem Detailgeschäft und grossstädtischer Warenhausfiliale. Liebesszenen sind auch hier Kaisers Sache nicht. Aufgesteift Literarisches kündigt sich am Schluss an, wenn Lars den Amerikaner verwirrt. Sonst schlägt aus jeder Szene die Komödienlust des Dichters. Kaiser hatte das Pech, dass seine Erlöserstücke, wie *Hölle Weg Erde*, breit diskutiert und seine Schwänke als beinahe unverzeihliche Nebenwerke behandelt wurden. Gerade die Lustspiele sind Kaisers echteste Bühnenstücke. Die leichten, flinken Schwänke sind ohne Pose, beweglich, fettlos, durchtrainiert.

Von diesem Sportgeist der Lustigkeit war die Aufführung erfüllt. Der Regisseur Josef Gielen leitete im vorigen Jahr an der Dresdner Staatsoper die vortreffliche Vorstellung von Kurt Weills Oper *Der Protagonist* (Text von Kaiser). Jetzt leitet er im Thaliatheater den *mutigen Seefahrer*. Gewiss, manche Nuancen machen sich selbständig. Salfner als Lars und Else Bäck-Neft als seine Frau schleppen zu sehr. Sonst wird alles auf hurtige, manchmal optisch durchgebildete Komik gestellt. Das Erscheinen des riesigen, durch einen Mantel märchenhaft vergrösserten Diegelmann ist glänzend eingesetzt und vortrefflich gegen den kleinen beweglichen Jens Krys

gestellt. Ihn spielt Erich Ponto vom Dresdner Staatstheater. Ich sah ihn in Dresden als Schluck. Ein Darsteller von ursprünglicher Verwandlungslust. Ihn durchfiebert die Rolle. Es gibt keinen toten Punkt. Bis in die Fingerspitzen wird alles Ausdruck, beweglicher, elastischer, schnellender Ausdruck. Ein Schauspieler von Phantasie und handwerklichem Können. Man ist angeregt und sicher bei ihm. Er kann, was er will. Im hurtigsten Tempo ist Deutlichkeit. Manchmal macht er zuviel. Manchmal schlägt leise die Provinzroutine durch. Aber Pontos ursprüngliches Schauspielertum, der Fonds seiner Phantasie ist noch unverbraucht. Vielleicht wachsen in dieser nuancierenden Kunst keine Begabungen nach. Es ist Burgtheater. Aber bestes Burgtheater. [...]

Zweimal Oliver

15.4.1926, joint Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden. Dir.: Georg Kiesau; sets: Adolf Mahnke; Alfred Meyer (Direktor); Friedrich Lindner (Oliver); Alice Verden (Olivia); Marion Regler (Olivers Frau).

393. H. Ih., n.d., n.s., GKC.

Als der Verwandlungskünstler Oliver in dem grossen Varietéakt dieser neuen Sprechrevue von Georg Kasier sein Original in der Loge erschossen hatte, brach im zweiten Rang eine Dame in Schreikrämpfen zusammen und musste hinausgebracht werden. [...] Teils ein glänzendes Theaterstück, teils eine abbiegende Skizze mit ausweichendem Schluss.

Der Beifall war in der Pause und am Schluss stark. Ein Erfolg. Die Aufführung anständig, sorgfältig, aber zu genrehaft, zu idyllisch.

394. H. Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 16 and 17.4.1926, in *Von Reinhardt bis Brecht*, II (Berlin: Aufbau, 1959), 212–16.

Der Verwandlungskünstler Oliver ist im Wahnsinn schliesslich das, was am Beginn seiner Laufbahn ein Maskenkunststück ist: der letzte Zar von Russland. [...]

Anfang und Ende des Stückes berühren sich. Olivers Frau packt beim ersten Aufgehen des Vorhangs die Uniform des Zaren ein: eine fast filmisch akzentuierte optische Exposition. Aber Georg Kaiser, der ein Meister der szenischen Stichworte ist, der fast immer genau weiss, wie scharf er Druckmomente einsetzen, wieweit er eine Person dramaturgisch betonen darf, irrt sich hier in der Gewichtsverteilung der Gestalten. Kaiser schlägt zu Beginn besonders stark das Motiv von Olivers hinkender Frau an. Die Frau droht mit Mord, mit Doppelmord, wenn Oliver je in die Einflusssphäre eines anderen Weibes geriete. Die Ausbrüche sind so heftig, das Schicksal der Frau wächst so empor, dass die Spannung in eine falsche Richtung gelenkt wird. Man denkt: das Ende kommt durch diese Frau. Gewiss, es ist gut, dass der banale Abschluss nicht eintritt; aber in der Disposition des Stückes ist die Frau zu bedeutsam akzentuiert.

Oliver wird von einer Dame gemietet, ihren abwesenden Liebhaber darzustellen [...] Kaiser braucht die Drohung der hinkenden Frau, um zu motivieren, dass Oliver seine

Einkünfte aus diesem Unternehmen verschweigt; dass er, der seiner Frau gegenüber als arm gelten muss, seine Tochter aus erster Ehe an den Direktor verkauft und sich so doppelt verstrickt. Zweimal Oliver ist zweimal Georg Kaiser. Georg Kaiser, der die bürgerliche Tragödie im Hause Oliver als Druckmoment für die Tragödie des verwandelten Oliver ansetzen will und sie zu einer Privattragödie macht (so dass man überrascht ist, wenn die Frau plötzlich verschwindet). Georg Kaiser, der den verwandelten Oliver aus seiner Rolle fallen und wirklich die Frau lieben lässt; Georg Kaiser, dessen Oliver das Spiegelbild erschiesst, aber nicht aus Eifersucht, sondern, weil er sich selbst töten will. Georg Kaiser, der wieder Szenen in blendender Verkürzung, von komödienhaftem Schmiss dichtet, wie die Varietébilder. Georg Kaiser, der manchmal fast larmoyant auftreibt.

Zweimal Oliver ist, im Einfall scharf auf Pointe gestellt, eine artistische Eingebung, ein szenisches Kunststück – wie *Der Protagonist*. Aber *Der Protagonist* bekennt sich zur glänzenden artistischen Spielerei. *Zweimal Oliver* stösst an menschliche Grenzen. Er ist als Rechnung gedacht, geht aber nicht als Rechnung auf. *Der Protagonist*, der auch zwischen Sein und Schein steht, schliesst mit der Pointe, dass der Held nach dem Morde eine Szene zwischen wahrem und gespieltem Wahnsinn geben will, die alle Grenzen verwischen wird. Aber die Szene selbst wird nicht mehr gezeigt; und es ist eine der glänzendsten Operneinfälle, dass Kurt Weill den Akt musikalisch enden lässt, als ob jetzt die Vorstellung erst anfinge, als ob die Schlussfanfaren die Anfangsfanfaren der wahren Vorstellung wären, die wir nicht mehr erleben. *Zweimal Oliver* zeigt den Irrsinn in Ausführlichkeit. So glänzend Kaiser den Sinn des Stückes gedanklich fasst – man hat auf der Bühne zu viel Irrenszenen gesehen, als dass sie noch eine sinnbildliche Bedeutung haben könnten. Sie wirken als grusliger Selbstzweck. Hier hat es eine dramaturgische Bedeutung, dass sich jemand als Kaiser von Russland ausgibt. Auf der Bühne wirkt es trotzdem als Feld-, Wald- und Wiesenirrsinn. Die Worte verlieren ihre einmalige Bedeutung, weil die szenische Situation abgenutzt ist.

Zweimal Oliver kann zu glänzender Theaterwirksamkeit gebracht, zu einer Art Sprechrevue gemacht werden, wenn man die menschlichen Momente, die nicht hineinpassen, möglichst fallenlässt und die Kunststücke blendend aufzieht. Dazu gehört auch: die beiden Irrenbilder in eins zusammenzuziehen; vom letzten nur die friedliche Vergessenheitsschwärmerei Olivers, die innerlich-heitere Auflösung zu geben – ohne die abgebrauchten Kontraste der anderen Wahnsinnigen. Dann wird noch einmal das Thema Sein und Schein eine Bühnenbedeutung bekommen, bis es hoffentlich für lange Zeit anderen Themen Platz macht. Auch in der Produktion Georg Kaisers.

Ein Virtuosenstück muss virtuosenhaft gespielt werden. Menschliche Rettungen sind falsch. *Zweimal Oliver* innerlich dargestellt – und die ganze Überflüssigkeit des Themas vom

verwandelten Ich wird deutlich. In einer Zeit, die andere Themen als überspitzt individualistische braucht. In einer Zeit, die unter diesen Themen bis zur Verzweiflung bei Pirandello gelitten hat. *Zweimal Oliver* als Sprechrevue gegeben – das abgegriffene Thema tritt zurück, das blanke Kunststück beherrscht den Vordergrund.

Am Staatlichen Schauspielhaus in Dresden wurde das Kunststück nicht gegeben, konnte es nicht gegeben werden. Städte von der Art, Landschaft und Vergangenheit Dresdens haben heute eine traditionell bewahrende Bedeutung. Die künstlerischen Kämpfe werden an anderen Theatern ausgetragen. (Musik ist hier wie fast überall etwas anderes.) Von den Resten einer alten Theaterkultur zeugte auch diese Vorstellung. Es gab ein Zusammenspiel. Es gab kleine Rollen. Es gab richtig verwendete Schauspieler. [...]

Friedrich Lindner gibt den Oliver; schlicht, deutsch, verträumt, wahrhaftig. In klassischen Rollen übernimmt sich Lindner leicht; seine Nerven gehen mit ihm durch; die Führung der Rolle entgleitet ihm. Hier hat er sich in der Gewalt. Er ist ergreifend echt. Vor dieser Leistung empfindet man die leise Tragik der Vorstellung fast schmerzhaft: dass das gepflegte, andächtige Theater nur eine Vergangenheit, keine Zukunft hat, dass die Entwicklung andre Wege geht – fern von der beruhigten Innerlichkeit. Man spürt es nervenmässig schon an der *Organfarbe*. Die jungen Schauspieler haben heute meistens gespanntere, elastischere Stimmen, unberuhigte, vibrierende, helle Organe, weniger tief, weniger umschattet, weniger stimmungsvoll.

Georg Kiesaus Inszenierung entsprach den Schauspielern. In gut getönten und räumlich aufgeteilten Szenenbildern von Adolf Mahnke liess der Regisseur nobel, anständig, menschlich sordiniert spielen; beruhigt, traditionell vortrefflich, ohne Glanz, ohne Zukunft. Von der Bassermann-, Krauss- oder Forster-Weise, von der Komödiantenweise wurde *Zweimal Oliver* in die Edelmutsweise hinübergespielt.

Zweimal Oliver zeigte die gute Tradition des Dresdner Staatstheaters. Die Aufführung des *Grossen Krugs* im Dresdner Opernhaus zeigte die schlechte Tradition. Die Aufführung von Weills und Kaisers *Protagonisten* zeigte die Zukunft. Josef Gielen ist als Regisseur nach dieser Probe scharf, lebendig, wagemutig, Ellen von Cleve-Petz als choreographische Leiterin in den ältesten Ballettvorstellungen befangen. [...] Früher wurde zum Geburtstag des Kaisers im Berliner Opernhaus eine öde Ballett- und Dekorationsscharteke *Korfu* gegeben. So gab man in Dresden die Ballettkomposition von Alfred Casella. Diese dünne choreographische Komödie (nach einer Novelle von Pirandello) überhaupt zu spielen, ist überflüssig. Sie nach dem starken Opernereignis des *Protagonisten* zu geben, ist doppelt überflüssig. Sie so zu geben, ist unbegreiflich. Immer dieselben Läufe, Sprünge, Gruppentänze; immer dieselben Massenansammlungen ohne auflösende, abwechselnde Phantasie, ohne thematische Variationen [...] eine lähmende Angelegenheit.

Dresden muss im Schauspielrepertoire lebendiger werden (und kann es, selbst wenn man seine beharrende Kraft in Rechnung stellt). Dresden muss das Ballett von Grund auf erneuern. Auch der Varietéakt in *Zweimal Oliver* wurde durch den Temperamentmangel des Balletts gehemmt.

395. Johannes Reichelt, *Das literarische Echo*, 28 (1925–26), 542.

Kaisers Schaffen lässt sich auch nach dieser Artistenkomödie *Zweimal Oliver* nicht auf eine Formel bringen. Bezeichnet man ihn nach den erhitzten, aufgepeitschten Lebensbildern als den problematischen Theatraliker, Kinodramatiker, als den kühlen Konstrukteur und Berechner, so trifft man das Wesenhafte seines künstlerischen Temperaments nicht, den Kaiserischen Rhythmus der Sprache, der zu tiefem Erleiden seines Kampfes um Ideal und reales Leben, zu seiner gespaltenen Seele führt. Es ist ein dichterischer Einfall aus Shakespeares Bezirken, diese Schein- und Wirklichkeitswelt des unglücklichen Artisten Oliver mit hungernder Glückssehnsucht und flutendem Leben zu verweben, dass sein Held im Reichtum sich Bettler, in Armut Krösus dünkt. Spannend und mit unerbittlicher Folgerichtigkeit ist diese Komödie durchgeführt. Aber die psychologische Glaubhaftigkeit stolpert bei der psychopathischen Eifersucht von Olivers Frau, die jeden umbringen will, der ihm Gutes tut. Hier wurzelt die Tragik seines Helden. Aber trotz der Spannung kommt es nicht zu tiefen Erschütterungen, man fühlt die Scheindramatik. Die Idee ist stärker als die Komödie. Der dramatische Aufbau versagt. Kaiser fühlt es selbst und nennt seine Komödie 'Ein Stück in drei Teilen'. Die Bilder jagen sich, die Schaugier wird befriedigt wie im Film, daneben kommt es zu Gefühlsballungen in lapidarer Sprache und kontrastreicher Gegenüberstellung. Dramatische Kolportage, hinter der Tiefmenschliches dämmert. Ganz köstlich, wie Kaiser den 'Artistenrausch' aus dem Dialog zwischen Olivers Frau und dem Logiswirt aufleuchten lässt, wie in seinen Gegenspielern er Plastiker wird. Deutlicher und tiefer als bei Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* ist sein Spiel um Schein und Wirklichkeit. Tragik liegt über Groteskem. [...] Kaiser strebt am Schluss über sich selbst hinaus. Er führt seinen 'Protagonisten', der in höchster Ekstase sein Spiel als Wirklichkeit lebt, zu unheilbarem Wahnsinn. Versöhnung, Erlöstheit liegt über dem gespaltenen Ich des Zeitmenschen Oliver, der nach allem Gestossen- und Getriebenwerden in seiner eingebildeten Welt das Paradies, ewiges Vergessen, findet. Das Stück hält in atemloser Spannung. Doch zur wahren Spiegelung der Seele seines Zeitmenschen, zur inneren Notwendigkeit dieses veränderten Ich-Bewusstseins und zum Symbol führt seine lodernde Phantasie nicht. Aber man spürt den Flügelschlag eines Dichters.

396. Will Vesper, *Die schöne Literatur*, 27 (1926), 285.

Elf [sic] deutsche Theater machten sich den gleichen Abend an der Uraufführung dieses traurigen Schwankes mitschuldig, als handle es sich um ein Werk, das man gar nicht schnell und breit genug vor die Öffentlichkeit stellen könne. Wieviel Liebe, Kosten, Mühe und Geduld der Zuschauer wurden verschwendet an eine plumpe Banalität, an eine geistige Hochstapelei durchsichtigster und miserabelster Mache. Man schlich mit einem Katzenjammer davon, als hätte man mit einem faden, widerlichen Schwätzer gezecht. Den bitteren Geschmack auf der Zunge und im Herzen konnte auch die an und für sich gute Dresdner Aufführung, die Kiesau leitete und für die Schauspieler, wie Friedrich Lindner, Alfred Meyer, Alice Verden und Hertha Schröter, viel ehrliche Mühe aufwandten, nicht beseitigen.

397. Hans v. Zwehl, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser hat Dutzende von Dramen geschaffen, in denen die verschiedensten Stile und Handlungen verwendet werden. Hastendes Sprachtempo und Kälte des Herzens sind seine Grundformeln. Manchmal hat er mit jähem Blick die revolutionären Fragen seiner Zeit aufgeworfen; im ganzen aber geht die Spirale, mit der dieser Dichter sein Drama federt, nicht auf Aussenwirkung aus. Georg Kaiser ist, wie er im *Gas* die Todfeindschaft des Arbeiters gegen die Maschine verkündet hat, Anarchist; er ist ein einzelner, der immer die Steigerungen des Ichs in der für breiten Durchschnitt gepolsterten Welt gesucht hat.

Nach seinen vorletzten (schwächeren) Stücken, dem technisch gedrechselten *Nebeneinander* und der ironischen *Kolportage* war der weitere Weg des Dichters unbestimmbar. Sein neues Schauspiel *Zweimal Oliver* schliesst sich an die Versuche des Dichters, mit der kritischen Vernunft in die zwei Welten unseres trügerischen Lebens, Schein und Wirklichkeit, einzudringen. Das Stück ist im ersten Teil eine ungewöhnlich starke Symbolik der Welt; alle wesentlichen Zwischenstadien von Dasein und Scheindasein (Schauspielertum, Bühne, Geld, Liebe, kurz: Illusion) werden durchgangen. Aber dann verpufft das Ganze in eine blosse marktschreierische Theatersensation, und statt des Gesamtbildes bleibt eine private Handlung übrig, die an einem Einzelfall beweist, dass echte Illusion zu falscher Wirklichkeit führen kann.

[...] Diese letzten Szenen sind so starke Angriffe auf die Nerven, dass die Schreikrämpfe einer Dame aus dem Publikum den Theaterraum füllten, wie um Kaisers illusionäre Wirklichkeit zu bestätigen.

Die Dresdener Uraufführung unter Georg Kiesaus Regie führte die Bestandteile des Schauspiels zu einer vollendeten

Theatralik zusammen. Die Hauptrolle brachte Friedrich Lindner charaktermässig, menschlich und sprachlich zu darstellerischer Vollendung. Das Dresdener Ensemble, von einigen Frauen abgesehen, genügte hohen Ansprüchen, wie es ja auch der Tradition dieses Hauses an der Barockpracht des Zwingers entspricht. Alfred Meyer als Varietédirektor, Willi Kleinoschegg als Agent, Walter Kottenkamp als Arzt und im ganzen auch Alice Verden als Olivia spielten vortreffliche Chargen. Eine regiemässig besonders frappierende Gewandtheit verriet die Varietészene, die mit der Hinterbühne als Zuschauerraum, also vom wirklichen Publikum abgewandt gespielt wurde; mit den Statisten im Hintergrunde, der ohne Lücke schräg abschloss, wurde die Frage des satirischen Massenchors vorzüglich gelöst.

15.4.1926, joint Uraufführung, Bochum-Duisburg. Dir.: Viktor Ahlers; Hans Hinrich (Oliver).

398. Bd., n.d., n.s., GKC.

Zweimal Oliver? – Nein, eigentlich müsste es heissen zehnmal Oliver. Denn an zehn [sic] deutschen Bühnen ging dieses Stück gestern zum ersten Male über die Bretter. Allein im Westen, von Bochum abgesehen, in Düsseldorf, Barmen und Krefeld. Welche Bewandtnis es unter solchen Verhältnissen noch mit dem Begriff Uraufführung hat, mögen die Götter oder besser noch die Bühnenverlage wissen. Es ist wirklich an der Zeit, dass einmal mit diesem Unfug der gleichzeitigen Uraufführung an mehreren Orten aufgeräumt wird, wenn überhaupt eine Uraufführung noch den Charakter einer objektiven Prüfung haben soll, und es wäre zu wünschen, dass der Deutsche Bühnenverein auf seiner demnächstigen Kieler Tagung einmal energisch gegen dieses geschäftstüchtige Gebaren der Bühnenvertriebe Front macht. Immerhin darf Georg Kaiser den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, in dieser Beziehung bisher jeden Rekord geschlagen zu haben. Dafür heisst er eben Georg Kaiser und dafür hat er ein mässiges Stück geschrieben. Auf beides fallen die Theater bekanntermassen immer wieder herein.

In der letzten Zeit ist eine Reihe sehr geistreicher Bücher erschienen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, mit allerhand hochtrabenden, aber etwas dunklen Redensarten ein 'Problem' Kaiser zu konstruieren, das in Wirklichkeit gar nicht existiert. Der Fall Kaiser liegt für uns sonnenklar: Er ist einer der bewusstesten, berechnendsten und raffiniertesten, aber auch gefühlskältesten Stückeschreiber unserer Zeit. Er kennt sein Publikum und weiss, wo er es zu packen hat. Ein bisschen Erotik, ein bisschen Zynismus, sehr viel Sensation, auf Verlangen ein Schuss billiger Weltanschauung und die Sache ist gemacht.

Siehe diesen Oliver! Zunächst ein Milieu, das 'zieht': Hinter den Kulissen eines Varietés; Theater auf dem Theater also. Von *Zaza* bis zu den *Sechs Personen* hat so etwas noch nie seine Wirkung verfehlt. Dann Chambre séparée und schliesslich Irrenhaus. Filmdramaturgen, wahrt Eure heiligsten Güter! Georg Kaiser will sie Euch abspenstig machen. Zur Handlung selbst ist zu sagen, dass ihre Träger, wie immer bei Kaiser, nicht unter dem Gesetz einer inneren Entwicklung handeln, sondern wie Brettfiguren hin- und hergeschoben oder bei Seite gestellt werden, ehe sie ihre Rolle ausgespielt haben. Was an Handlung und Inhalt übrig bleibt, gibt im dritten Akt höchst überflüssigerweise der Irrenarzt zusammenfassend seinen Hörern auf der Bühne und im Zuschauerraum zum besten. [...] Die ewigen Verwandlungen, vielleicht auch das seltsame Benehmen eben jener geliebten Dame haben seinen [Olivers] Sinn verwirrt. Das Bewusstsein seines Selbst ist getrübt und zur Bestätigung dessen schiesst er bei seinem letzten Auftreten seinen Doppelgänger, der mit der Freundin in der Loge erscheint, nieder in der Annahme, einen Selbstmord begangen zu haben. Darauf wird er mit Recht für verrückt erklärt und in eine Irrenanstalt gebracht, wo es dann noch so eine Art Apotheose gibt, von der man uns in Bochum glücklicherweise einen Teil schenkte. Der Zuschauer aber geht mit dem Vorsatz nach Hause, seinen Sohn auf keinen Fall Verwandlungskünstler werden zu lassen.

Die Wiedergabe, die man in Bochum dieser 'Schicksalstragödie' bereitete, wäre in ihrer subtilen Ausfeilung einer besseren Sache wert gewesen. Ihr galt auch – wir wollen es wenigstens hoffen – der Beifall, in den sich vor allem Ahlers als Spielleiter, Hinrich (Oliver) und Fräulein Reichert (Olivia) teilen dürfen. Nur sollte man in Zukunft für das Varietébild Original Tiller-Girls und dergl. Attraktionen engagieren. Damit auch das Gemüt zu seinem Recht kommt.

399. M. V., n.d., n.s., GKC.

Zweimal Oliver wurde von Viktor Ahlers aus der Taufe gehoben. Seine Regie traf den Rhythmus des Spieles ausgezeichnet. Die Szenen im Varieté trugen Revuecharakter. Realistisch intim präsentierte sich der kleine Salon im Luxusrestaurant. Das Auftreten der Tanzgirls und die Jazzbandmusik mit neuesten Schlagern vervollständigten die Inszenierung. Hans Hinrichs Oliver war glaubhaft in seinem tragischen Schicksal. Die letzte Szene im Irrenhausgarten war gestrichen. [...] Das sehr gut besuchte Haus dankte lebhaft.

400. Sp., *Magdeburger Zeitung*, 22.4.1926.

In Bochum versuchte V. Ahlers als Regisseur ebenfalls erfolgreich, den Rhythmus des Spieles durch wesentliche Striche zu verlebendigen. Dem durchdachten Oliver des begabten Hans Hinrich gelang es, die Tragödie des Doppelmenschen soweit als möglich glaubhaft zu machen.

15.4.1926, joint Uraufführung, Stadttheater, Krefeld. Dir.: Ernst Martin; sets: Fritz Hühnen; Fritz Junker (Oliver).

401. Chr. J., n.d., n.s., GKC.

Die Uraufführung des neuen Kaiserschen Dramas am Krefelder Stadttheater stand unter der stilistisch sehr gelungenen Regie des Intendanten Ernst Martin auf recht hohem Niveau. Sehr zum Vorteil des Stückes war die letzte Szene im Irrenhausgarten weggelassen. Fritz Junker war ein ausgezeichneter Oliver, der sämtliche mimischen Ausdrucksmöglichkeiten entfaltete, die ein Darsteller dieser eigenartigen Verwandlungsrolle haben muss. [...]

402. Sp., *Magdeburger Zeitung*, 22.4.1926.

Die Krefelder Aufführung interessierte vor allem wegen des künstlerischen Mutes, mit dem Intendant Martin die letzte Irrenhausszene zugunsten einer stärkeren Schlusswirkung strich. Auch sonst arbeitete Martins Regie – innerhalb farbig scharf kontrastierender Bühnenbilder von F. Hühnen – die Gegensätze der intellektuell erklügelten Handlung energisch heraus. Unter den Einzelleistungen interessierte besonders F. Junkers Oliver.

403. Dr. K. L., *Generalanzeiger Dortmund*, 18.4.1926.

Auch in Krefeld, wo Ernst Martin Regie führte und Fritz Hühnen die Bühnenbilder entwarf, trug Fritz Junker, der Oliver-Darsteller das Spiel, das durch den Regieeinfall Martins, das elfte Bild zu streichen, einen nach aussen hin zwingenderen Abschluss bekam. Der Erfolg war auch hier gross; die Anerkennung der Künstler zeigte sich in immer neuen Hervorrufen.

[15.4.1926, joint Uraufführung], Barmen-Elberfeld. Dir.: Otto Henning; sets: Georg Salter; Otto Blumenthal (Oliver).

404. H. C., n.d., n.s., GKC.

Die Spielleitung lag beim Intendanten Otto Henning in den denkbar besten Händen. Man spürte es, dass auf die Einstudierung des Werkes viel Liebe und Arbeit verwandt war. Der Bühnenbildner Georg Salter hatte den Szenen einen effektvollen Rahmen gegeben. Ausgezeichnete Charakterstudien boten Otto Blumenthal als Oliver und Magda Oehninger als dessen Frau, Karl Noack machte aus dem Varietédirektor eine treffliche Type. [...] Der am Schluss einsetzende Beifall galt dem Stück und der Aufführung.

[15.4.1926], joint Uraufführung, Thalia-Theater [Hamburg]. Dir.: Röbbeling; Leudesdorf (Oliver).

405. anon., n.d., n.s., GKC, incomplete.

Im Thalia-Theater inszenierte Direktor Röbbeling Georg Kaiser. Was an *Zweimal Oliver* den Regisseur lockte, lässt die Aufführung erkennen: die Artistik der äusseren Verwandlungskünste, das Milieu von Tingeltangel und Irrenhaus, Phantastik, Varieté, Jazz. Was nicht herauskommt, ist die geistige Struktur, das menschliche Schicksal. Leudesdorf gibt viele Momente des Oliver ergreifend, auch den ausbrechenden Wahnsinn. Aber nicht die Hintergründe dieses Wahnsinns [...]

15.4.1926, joint Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Eduard Sturm; Fritz Reiff (Oliver); Ehmi Bessel (Olivers Tochter); Karl Knaack (Direktor); Lilly Kann (Olivers Frau); Hermann Greid (Regisseur); Eleonora v. Mendelssohn (Olivia).

406. Hans Brandt, *Aufwärts* (Düsseldorf), 30.4.1926 and 2.5.1926.

[...] Kaisers szenische Stärke bleibt der sprachliche Beton; gerade Verbreiterungen wie *Kanzlist Krehler* und *Zweimal Oliver* legen das klar. Sie sind Spielvariationen bereits zu Ende gedachter Gedanken. Denn zur Selbstverwandlung, zur Selbstentwicklung im Zeitchaos kommt Kaiser nicht. Die Energie des Systems kreist nur innerhalb des Systems! Sie ist Romantik!

Die Teilkonflikte aus *Zweimal Oliver* [...] sind alle schon vorher zu Ende gedacht: der Fall des Artisten Oliver im Kassierer aus *Von morgens bis mitternachts*! Seine Doppelgängertragik in der *Koralle*! Sein logischer Fanatismus in *Nebeneinander*! Seine irreale Einbildung im *Protagonisten!* usw. usw. Kaiser ist jedesmal stark, wenn er ein neues Stossmotiv erhält! Er ist schwach, wenn er ein Altes

variiert! Hier variiert er! Die faszinierende Krise seiner originalen Stücke wird dann ersetzt durch schweifende, gezogene Theatralik. *Zweimal Oliver* nach alledem ist menschlich gesehen: sentimentales Bajazzomotiv! Und technisch gesehen: der Ausweg ins Kabarett!

Um dieser letzten Tatsache willen ist *Zweimal Oliver* ein Theatertext für ~~die~~ Bedürfnisse der Zeit. Es springt über in die Revue. Es arbeitet mit Einlagen! Es ist ein Jonglierstück, das theatralisch gekonnt ist. Aber es verliert sich damit auch! Es hat einen inneren Bruch zwischen der Tatsache des Vorgangs und den illustrierenden Einlagen. Es löscht den Vorgang menschlich aus. Das Stück bricht im vorletzten Bilde in sich selbst zusammen. Die Irrenhaustragik ist etwas, das nur noch als Kolportage gespielt werden kann. Es ist menschlich gesehen die Bajazzotragik der Sentimentalität. Auch wenn Kaisers sophistisches Denkgerüst es nicht so sehen will. Es ist Abfahrt nach Nirwana! Es ist Romantik als Geste! Den Reisser menschlich spielen, heisst falsche Gefühlsbeschwerung treiben. Den Reisser artistisch-versachlicht spielen heisst den tragischen Fall annullieren. Aber die knappe, versachlichte Form kann am ehesten über den Bruch hinwegkommen. (Die Moritat vom Artisten Oliver!) Der Bruch bleibt trotzdem.

Um das Drama vom Artisten Oliver artistisch-referierend oder als schreiende Moritat spielen zu lassen ist Gustav Lindemann als Regisseur zuviel Künstler. Er baut seine Inszenierung aus menschlichen Spannungen auf, liefert eine stilistisch einheitliche, in den Temperamentsstärken abgewogene, steigende Aufführung, aber auch er kommt über den inneren Bruch, über den angehängten Irrenschluss nicht hinweg. (Gerade hier fühlt man: Dieser Schluss ist eine logische Lösung, ein Auslauf des gedachten Systems, der Endakkord der Verwandlungsillusion, aber er ist menschlich, tragisch unhaltbar. Gerade hier verspürt man: Er hat kein ausspielbares Ende!) Gustav Lindemann komponiert den Anlauf bis zur Explosion im Kabarettakt durch, mit verbissenen Ansätzen im heimisch-fanatischen Zivilmilieu Olivers und menschlicher Gelöstheit in der Atmosphäre um Olivia. Dumpfheit steht gegen innere Helle. Der Anlauf der Doppelgängerkomödie klärt dramaturgisch. Die Führung der Szenen ist knapp, auf das Notwendige gestellt, ist ohne Abschweife gegeben. Pausen verstärken, sprachliche Erhitzungen schaffen Schwüle.

Eduard Sturm stellt einprägsame Bühnenbilder: das räumlich gliedernde sachliche Artisten-Zimmer! Die Kantine mit der Wendeltreppe, durch deren gedehnten Auftritt die situationsmässigen Spannungen verstärkend wachsen! Die knapp-sachlichen Kulissenbühnen! Das zweifache Chambre separée! Die nacktwandigen Irrenhausbilder! Räumlich, soweit der Raum in den Stellungen gebraucht wird, ist Lindemanns dramatischer Aufbau vortrefflich gestützt.

Trotzdem setzt ein Bruch ein: Im Kabarettakt! Was im Vorgang schon in *Nebeneinander* angebahnt wurde, wird hier

konsequent durchgeführt: Georg Kaiser gibt hier die dramaturgische Form der Revue! Er gibt hier die Einlage als Ausbreitung! Er gibt den virtuosen Theatertrick! Die darstellerische Ausführung dieser Szenen kann vom Aufbau der Szene her nur sein: Parodie oder artistische Durchführung! Parodie als Verstärkung des menschlichen Artistenelends, Persiflage des leeren Betriebs! Oder aber: selbständige artistische Durchführung, Unterstreichung der Spielerei *Zweimal Oliver*! Parodie als Dynamik oder Präzision als Dynamik! Diesen Akt artistisch auszuspielen läge auf der Linie von Tairoffs *Giroflé-Girofla*! Dazu würde gehören die Exaktheit einer Tillergirl-Truppe! Diese Szene, verkürzt, verschärft, parodistisch durchzuführen hätte in dem menschlichen Aufbau des Stückes durch Lindemann gelegen! In der Aufführung des Schauspielhauses entschied man sich weder für das eine noch für das andere. Man gab den Akt nicht als Spannung sondern als Folge von Einlagen. Man gab nur den komischen Einblick hinter die Kulissen, nicht die Steigerung, nicht die Stauung! Hilde Scheviors Tanztruppe (aus den Schülerinnen des Schauspielhauses) setzt ihr Bestes an die Sache, aber ihr fehlt gerade der artistische Schmiss! Sie bleibt auf halbem Wege stehen: halb spürbare Anstrengung, halb (unfreiwillige) Komik! Man beklatscht das Drollige der Dressur, nicht aber den zündenden Rhythmus! Gerade dieses Material hätte zur Parodie, zur Verkürzung führen müssen! Statt dessen dehnte es die Spannung durch Privateinlagen! Die Lockung komödiantisch zu werden siegte. Die Verschleppung machte auch die leichtparodistische Musik Hans Eberts mit. Gerade hier fiel es Fritz Reiff schwer die menschlichen Spannungen wieder tragisch zu sammeln. (Im Aufbau war nur diese Szene Abschweifung; die letzten Bilder führten Lindemanns menschliche Betonung wieder durch!)

Der innere Riss des Stückes sind, wie schon oben gesagt, die Irrenszenen. Sie wirken wie Anhängsel, wie unnötige Epiloge. (Von Kaisers Fortführung des Motivs aus sind sie berechtigt: Nach der Verzweiflung des Kassieres: der Nirwanawille des Pfandleihers! Nach dem Gastod des Pfandleihers: das leibhaftige Nirwana des irren Oliver!) Weil die Dialektik dieser Szenen ausgedehnt ist, wirkt ihre Haltung im Vorgang kitschig-sentimental. Die beiden letzten Szenen würden nur in einigen andeutenden Stichworten möglich sein. (Darum war die Krefelder Lösung hier schon glücklicher, die das letzte Bild kurzerhand strich – obschon das nur ein Ausweg, keine Lösung bedeutet!) Die letzten Szenen dürften nur Mitteilung des Tatbestandes nicht aber ausgebaute Stimmungen sein. Lindemann spielte sie nach seinem Aufbau folgerichtig aus! (Der Irrenakt für sich ist eine Kabinettleistung!) Aber man geht innerlich nicht mehr mit, weil man diesen Auslauf des Stückes nicht glaubt. Als menschliche Wahrheit fühlt man gerade hier: Die Moritat vom Artisten Oliver!!! Gerade hier widerlegt die Konstruktion des Stückes die Menschlichkeit.

Fritz Reiff ist heute der tragfähigste Schauspieler des Schauspielhauses. [...] Wesentlich ist in dieser Aufführung:

er wird richtig geführt! Die Einschnitte, die Tempoverschiebungen, die Wortvorstösse, das stumme Spiel: es ist Gliederung, es ist Aufbau! Fritz Reiff hat oft stummes Spiel. Aber gerade hierin besteht der Unterschied: es ist frei geworden, es flutet aus, es hält zusammen, es wird gestaltend festgehalten! Sein Oliver ist eine hervorragende Leistung von der Gliederung, vom Aufbau, vom Ausbau her. Er baut das Stück. [...]

Insgesamt war der Abend trotz des Auseinanderstrebens der schauspielerischen Individualitäten einheitlich und vortrefflich gebaut! Von wie vielen Abenden darf man das sonst bekennen?

407. Sch., *Volkszeitung* (Düsseldorf), 5.5.1926.

[...] Das Stück spielt nicht nur in der Welt eines Artisten, es ist auch glänzend artistisch gemacht. Und diese artistische Mache ist bei aller glänzenden Milieubeobachtung die Klippe, an der er scheitert. Es unterhält und fesselt wie ein Film, aber es hinterlässt keinen Eindruck. Es wäre dazu vieles zu sagen, was aus Anlass der Aufführung Pirandellos *Heinrich IV.* gesagt wurde. Es lässt unbefriedigt. Oliver versucht nicht das Leben zu meistern. Es ist einfach, in der Welt der Illusion zu fliehen, wenn man das Leben nicht meistern kann. Der Bankrott unserer Intellektuellen tritt immer mehr zutage.

Die Aufführung des Schauspielhauses steht unter der Regie Gustav Lindemanns, der all die seelischen Halbzustände des Stücks herausarbeitet und vor allem die letzten Szenen, die eine zarte Hand verlangen, ganz in der Schwebe hält. Die Labilität des seelischen Zustands Olivers ist in dem ganzen Szenarium und Oliver steht mit einem Bein im wirklichen Leben und mit dem andern im Irrsinn. Fritz Reiff spielte den Artisten mit grossen Bewegungen und weiss seine Doppelexistenz, sein Gleiten in die Unwirklichkeit, seine Sehnsucht nach beruhigendem Glück, seine Verwandlungskunst zu gestalten. [...]

408. H., *Düsseldorfer Tageblatt*, 17.4.1926.

[...] Konstruierter Mechanismus des 'Denkspielers' Kaiser, wie man sein Räderwerk aus *Von morgens bis mitternachts* und der *Koralle* kennt! Man tauscht Leben. Nur dass hier 'eine Kette privater fürchterlicher Verwicklungen' den Denk- und Tatprozess fördert – in der Konstruiertheit der Idee meinetwegen am Platze, aber nur zu halbem Bühnenleben reif. Wie kommt dieser Oliver dazu, sich in die Dame Olivia zu verlieben? Dass er es tun muss, liegt wie gesagt, in der Idee des dramatischen Verlaufs – aber wie er so Knall und Fall dazu kommt, ist keineswegs einzusehen. Und

diese Idee fordert auch den dramatisch stark abfallenden Schluss mit dem Experiment an Oliver im Irrenhaus und der Wahnvorstellung seiner Existenz als Zar von Russland, womit ja auch die rein äusserliche Beziehung zum Anfang des Stückes gewonnen wird.

Doch ist Kaiser ein zu gewandter Routinier der Szene, als dass er nur diese trotz aller dramatischen Protuberanzen etwas kühle Sonne scheinen liesse. Und so funkeln allerlei Blinklichter theatermässiger Zutaten in ihre kalte Helle hinein: Ballettprobe, Artistenarbeit, Gelage bei Wein und Weib, ein halbes Varieteprogramm mit chinesischen Balancekünstlern, Tillergirls – und schliesslich Oliver. Schade, wie gesagt, um die Schlagkraft des Abschlusses, dass nicht der tödliche Schuss in die Proszeniumsloge auch das Drama endet – aber es wollte doch zu Ende gedacht sein.

Diese Zutaten wandelten sich nun unter Gustav Lindemanns Spielleitung zum Teil zu Köstlichkeiten technischer Regie. Für viel der Zuschauer wird der Blick hinter die Kulissen – wenn auch nur eines Varietes – allerlei Amüsantes gehabt haben. Der technischen Schwierigkeiten der Erstellung des Bühnenbildes hatte Meister Sturms kundige Hand sich glänzend zu erwehren verstanden – aber auch die winkelige Gedrücktheit von Olivers Logis stand gut da. [...] Die innere Regie liess ebenso sehr auf gewissenhafte Arbeit und Hingabe schliessen. Es wird der Spielleitung und den Künstlern ein Gutteil des Erfolges beizumessen sein, den das Stück gestern Abend fand – vor allem aber Fritz Reiffs Oliver. Es war eine schauspielerische Leistung, die man gerne in das Fach ungetrübter künstlerischer Erlebnisse legt. Und man anerkennt in gleichem Masse die Fülle von Arbeit wie den Reichtum des Könnens. Dieses Können berückte, schlug fast die Zweifel tot, an denen die Wesenheit der Figur leidet, ging in all den Zwiespältigkeiten die gemässen Wege, gab Echtes, wo es am Platze war und verhielt das Sein um des Scheines willen. So gönnte man es diesem aufrechten Künstler gerne, dass er gegen die gute Tradition des Hauses an die Rampe gerufen wurde. [...]

Die regietechnische und schauspielerische Leistung – so dürfen wir wohl sagen – fand starken Beifall. Gustav Lindemann dankte im Namen des Dichters.

409. Dr. Hendel, 12.4.1926, n.s., D-L-A.

Dieses Stück hat 3 Teile, oder 11 Bilder, und in ihnen bietet es Variete-Zirkus, Bierkonzert und Irrenhaus. Zu seinen Requisiten gehören ein Artist, eine lahmgestürzte Artistin, ein süsses Mädel, ein Variete-Direktor, der Menschenfleisch, süsses, junges Menschenfleisch 'kauft', zehn Tanzgirls in roten Höschen, roten Schuhen und roten Zylindern, ein wildgewordener Regisseur, der vor Aufregung über verwechselte Programmnummern auf dem Bauche kriecht und

wie ein Affe auf Leitern sitzt, ein fetter Agent, der eine Art Mädchenhandel für den sehr maskulin veranlagten Direktor treibt, rotbefrackte Diener, die rote Teppiche aufrollen, eine verlassene Geliebte, die einen Artisten kauft, um ihre Enttäuschung zu täuschen, ein Freund, der aus dem Auslande zur Geliebten zurückkehrt, eine Kokotte, die Sekt trinkt, ein Arzt, der einen sich tot Glaubenden durch helles Licht wieder aufweckt, ein Kreis von weissbemantelten Studenten, die von dem Erweckten für Engel gehalten werden, ein Erweckter (der Artist), der sich für den letzten Zar von Russland hält – und zwischen allen diesen bunten Unwahrscheinlichkeiten als einzige fassbare Wirklichkeit eine Musikkapelle, die als Zwischenaktsmusik fröhliche Militärmärsche spielt.

[...] Es wird wohl niemand rufen: Vivat, das deutsche Drama ist gerettet! Das Stück ist die bisher skrupelloseste Übertragung des Films auf die Bühne. Eine Widerlegung des Kaiserschen Stücks *Kolportage* durch Kaisers echte Kolportage. Ein Wedekind im Taschenformat. Ein Varietetrick und ein völliges Versickern in der niederen Sphäre der Vorstadt. Georg Kaisers Dämon heisst Geld. Ein Unersättlicher, den die Vorstellung, um jeden Preis reich zu sein oder für reich nach aussen gelten zu müssen, antreibt, mit den Waffen der Verzweiflung um eine kritische Auseinandersetzung über die Täuschung materieller Werte zu streiten. Er sucht immer wieder die befreiende Geste der Verachtung, findet die Türen verrammelt, gelangt nicht an die frische Luft, kann die geistige Freiheit nicht finden, in der die gemeinste Notwendigkeit, Geld zum Leben haben zu müssen, den Charakter nicht mit Habgier infiziert. Der Artist Oliver fürchtet die Masslosigkeit seiner Frau; sie droht jede Frau zu erschiessen, die ihrem Oliver zu Geld verhilft. Daher verbirgt Oliver das durch Sitzungen im Boudoir der Dame Olivia reichlich verdiente Geld. Dies Motiv soll genügen, um den Zuschauer darüber aufzuklären, warum Oliver duldet, dass sich seine Tochter – nun aber gerade des Geldmangels der Eltern wegen, der in diesem Augenblick doch schon illusorisch ist – dem Direktor des Varietes verkauft. Es soll genügen, um Olivers doppelte Existenz zu begründen. Auf den Moment, wo es nicht mehr genügte und Kaiser aus der Rolle fallen würde, wartete man mit lächelndem Vergnügen; verzerrte Menschlichkeit pendelt immer wieder zurück in die Geradheit des Naturgesetzes. Der Moment kam, und siehe, der Artist Oliver, der mit einer Kokotte auf dem Vordergrund der Bühne soupierte, während, von ihm durch eine Glastüre getrennt, der Direktor mit der Tochter im Hintergrund der Bühne die Verführung seines jüngsten Tanzgirls vorbereitete, dieser Oliver suchte die Tochter dem Direktor wieder 'abzukaufen'. Hier stand die Logik des Lebens auf dem Kopfe. Wenn die Tochter den Direktor liebte, liess sich Gefühl abkaufen? Da sie ihn aber nicht liebte und doch durchaus nicht gezwungen war, diesen fetten, haarölligen Schuft zu ihrem Galan zu machen, ist es nicht wahrscheinlich, dass der Vater ganz andere und wirksamere Mittel hätte anwenden

können, um die Tochter aus den Fängen eines Wüstlings zu befreien? In diesem Moment aber fällt dem Kaiserschen Artisten und Vater nichts weiter ein als 'Abkaufen'. Etwas, das noch nicht geschah, wurde dadurch anerkannt, als ob es bereits geschehen wäre. Diese echte Kolportage war so rührend, dass sogar die Tochter weinte ob des unbändigen Edelmutes. Bezeichnend, dass ein Charakter, wie dieser Artist, dann fortlief und das viele Geld liegen liess! Man könnte ihn damit entschuldigen, dass er vielleicht bereits verrückt war, aber dass das Drama an dieser Stelle einen Riss hatte, diente durchaus nicht dazu, die Handlung zu klären.

Im übrigen war es interessant zu beobachten, wie ein grosser Teil des Publikums diese Mischung des Dramas mit Film u[nd] Variete begeistert hinnahm. Man zeigte auf der Bühne eine zweite Bühne von den Kulissen aus. Eine Schalttafel leuchtete, in der Beleuchtungsanlage sass der Feuerwehrmann, der Direktor schäkerte mit der jüngsten Tänzerin, der Regisseur schnaubte Anweisungen, die Tanzgirls tanzten eine Revue, Chinesen zeigten sich an Kletterstangen, die Musikkapelle spielte Parademärsche. Es war das stimmungsvollste Bierkonzert. Und siehe da, Kaiser hatte nicht falsch auf die Instinkte spekuliert. Die Ideenassoziationen wirkten. Jede 'Nummer' fand nicht nur jenseits, sondern auch diesseits der Bühne ihren Beifall.

Von den neun Musen soll, wie festgestellt wurde, keine einzige anwesend gewesen sein. Melpomene soll geäussert haben, sie hätte gefürchtet, gar mit Bocksbier bewirtet zu werden. Dafür sass der Geist 'Rampers' leibhaftig auf der grossen Trommel hinter den Kulissen und begann ein neues Kapitel über die Verelendung des deutschen Theaters. [...]

Die Regie Gustav Lindemanns machte etwas wie ein Werk aus den Filmbildern. Es wurde äusserst sorgfältig gesprochen, betont, gesteigert. Das Zusammenspiel wurde zur gesellschaftlichen Konversation. Den müden, energielosen Oliver spielte Fritz Reiff, und er sagte durch Mimik und Gebärde, was zu sagen war, vortrefflich. [...] Die Aufnahme des Stückes war freundlich, aber nicht überwältigend.

410. anon., *Kasseler Neueste Nachrichten*, 28.4.1926.

Mit vielen anderen Städten brachte auch das Düsseldorfer Schauspielhaus kürzlich das neue Stück von Kaiser *Zweimal Oliver* heraus. Warum? Vielleicht damit die Ernsthaften sich finden konnten in der Überzeugung wie unbedingt dieser Dichter abzulehnen ist! Wir sahen in diesem Hause Werfel und Barlach und wissen, dass deren Werke es sind, die – wieder hineinragend ins Kosmische – zu der seelischen Erneuerung führen, die unser notwendiges Ziel sein muss.

Was Kaiser gibt, ist Amerikanismus der Seele, Kino, Nervenaffekte. Nichts wird einem erspart: Nicht der wirksame

Schuss auf der Bühne, das verführte Mädchen, der beim Publikum so beliebte Blick hinter die Kulissen – ja sogar ein Ballett gibt es. Ich verliess das Theater unsagbar leer, nur ermüdet von soviel Gekünsteltheit. In einem Schaufenster standen Maschinen, ehrliche, eiserne Maschinen, und ich fühlte erlöst ihre klare Sachlichkeit und die Notwendigkeit der reinen Konstruktion. Und sah dann einen Baum in reinem organischen Gewachsensein.

Gewachsensein, innere Notwendigkeit, das ist's. Aber Kaiser hat nur eine Idee (eine gute Idee, gewiss) und um sie herum konstruiert er eine Handlung bei deren Gewolltheit man friert. Ausser Oliver, dem Träger dieser Idee, stehen nicht Menschen auf der Bühne, sondern ganz einseitige, in ihren Eigenschaften nur auf den beabsichtigten Ausgang des Stückes hin gezeichnete Typen. [...] Darstellung und Inszenierung waren bewundernswert. Die Spielleitung hätte keinen besseren Vertreter des Oliver finden können, als Fritz Reiff. Des Künstlers stark auf Bewusstheit gestellte Eigenart kam dem Kaiserschen Intellektualismus sehr entgegen. Und doch war sein ergreifendster Augenblick das Erwachen im Himmel, dies Wieder-Kindsein, befreit von der Qual des Erlebthabens.

411. -ü-., *Stadtanzeiger der Kölnischen Zeitung*, 16.4.1926.

Zweimal Oliver, das neue Werk von Georg Kaiser, ist gestern an zwölf [sic] Bühnen uraufgeführt worden; im Rheinland in Krefeld, Bochum und Düsseldorf, wo das Schauspielhaus in einer vollendeten Aufführung unter Gustav Lindemanns Spielführung dem schwierigen Werke zu einem vollen Sieg verhalf. Das 'Stück in drei Teilen' (11 Bildern) ist blendendes, sprühendes Theater; geraffter und strenger noch als die andern Werke Kaisers; dazu in einer Sprache hingesetzt, die bei aller Körnigkeit weicher, tönender als früher wirkt und selten nur zu jenem frostigen Telegrammstil vereist, den nur Snobbismus loben konnte. Ein altes Gesetz der Dramaturgie, wonach in einem Drama Personen in einer bestimmten Anzahl sich miteinander und aneinander verwandelten, jedoch so, dass am Ende dieselben Personen im Spiel standen, wie am Anfang, scheint bei Kaiser aufgehoben; immer neue Menschen, immer neue Umwelt füllt die Szenen, ohne dass die Logik des Zusammenhangs irgendwie verletzt wär. Das Ganze hat dann freilich etwas vom Taumel des Films ... ihn nenne beseelt, wer will!

[...] Der kunstvollen äussern Fügung entspricht in diesem Werk der innere Aufbau. Zunächst handelt es sich um einen pathologischen Krankheitsfall, eine Zerspaltung des Ichs, und einen daraus wachsenden Kriminalfall. Das bliebe belanglos und bleibt es wohl auch im letzten entscheidenden Sinn; aber Kaisers grosse Kunst ist es, wie er um diese Angelegenheit ein Zeitbild ausbreitet, das von der Psychiatrie bis zur Bunten Bühne und vom Salon der Dame bis zu Olivers Wohnung in unmittelbarem Sinn modern und darum

der Wirkung sicher ist. Das Beste freilich bietet Kaiser in den Bezirken, deretwegen ihn Diebold einen 'Denkspieler' genannt hat: Kaiser, der Platons Dialoge die grössten Dramen genannt hat, bleibt hierin nichts schuldig, Worte von genialer Doppelbödigkeit tauchen immer wieder auf und die realsten Vorgänge werden plötzlich, für kurze Augenblicke, aus Hintergründen erhellt. Die Tragik Kaisers liegt darin, dass solche bewegten Worte oft nicht aus den Personen heraus, sondern über sie hinweg gesprochen werden – die Rache des vernachlässigten Blutes am Geiste, der hier Sieger blieb.

Die Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses war meisterhaft und musterhaft; es ist ein wahrer Segen für das Rheinland, dass hier ein gültiges Mass für alle andern, zum Teil doch recht regen rheinischen Bühnen gegeben wird. Vor allem fiel mir auf, dass Lindemanns Spielleitung in vornehmster Weise den Effekten aus dem Wege ging, die Kaiser zuweilen allzu krass häuft. Eduard Sturms Bühnenbild schwebte in einer sichern Mitte zwischen Phantastik und Wirklichkeit, so auch das Spiel, das um eine Schwingung lebensgesättigter einherging, als es Kaisers Handlungen und Figuren bei aller scheinbaren Lebensnähe sind. Fritz Reiff gab den Oliver stark bis auf eine Szene, in der der Ausbruch mit trommelnden Fäusten etwas äusserlich geriet. [...] Sprache, Bühnenbild, Musik: alles stimmte zu allem.

Einen jähen Einblick in die 'Zweimal-Oliver'-Wesenheit des Theaters als Kultstätte und Zirkus gab es in der grossen Szene des dritten Teils. Man sieht von hinten her auf eine Bühne und auf den schwarz gähnenden Zuschauerraum; drei, vier Wirklichkeiten kreuzen sich pirandellesk. Nun tritt das Ballett auf, blühende Mädel, erst mit einem Umhang, dann ziemlich ausgezogen; das Publikum, das hinter der Bühne, im schwarzen Raum, anzunehmen ist (Statisten und Bühnenarbeiter) klatscht. Und wer klatscht auch? Mitten im Stück? eine der wohlerzogensten, literarischsten Bühnengemeinden, die wir in Deutschland haben, die Zuschauer des Düsseldorfer Schauspielhauses klatschten zum Ballett. Und dafür 20 Jahre mühsame, ernste, schwerste Arbeit? Wüsste man nicht, hier ist noch jüngst *Der Prinz von Homburg* zu einem grossen und echten Siege geführt worden, man könnte verzweifeln – nicht an dieser Kunst – aber an den Menschen, die sie zu suchen scheinen.

412. M., *Düsseldorfer Nachrichten*, 16.4.1926.

[...] Die Zeitnähe nach Schauplatz und Rhythmus, Inhalt und Betrachtungsweise hat es ihm [Kaiser] angetan, ihr geht er nach mit dem Spürsinn des Spezialisten und dem Finderglück des Erfolgreichen. Aber man muss es ihm lassen: die Kunst mit scharfen, knappen Strichen ein Milieu samt seinen Menschen zu umreissen, beherrscht er ungeachtet der mannigfaltigen Zugeständnisse, die er seinem Publikum zu

machen gelernt hat, nach wie vor auf das glänzendste. Und lässt er sich bisweilen auch, wo er einmal eingehende Kenntnisse eines zugkräftigen Milieus erworben hat, wie hier des Varietétheaters, verführen, sie etwas breit zu servieren, im allgenmeinen pflegt er doch wahrhaft virtuos die Blitzlichtaufnahme, dem Filmverfahren entsprechend, dessen er sich zum Aufbau seiner Dramen bedient.

Auch in diesem Werke, das den seltsamen Titel *Zweimal Oliver* führt und die geistige oder vielmehr pathologische Entwicklung eines Verwandlungskünstlers aufzeigt – bis zu dem Punkte, da er, der ehedem Monarchen darstellte, dem Wahne verfällt, er sei der letzte Zar von Russland. Nicht ausgeschlossen, dass Kaiser-Enthusiasten in diesem Oliver und seinem Schicksal tiefere Bedeutung werden erblicken wollen, bei einigermassen nüchterner Einstellung wird man aber schwerlich mehr in dem Stücke finden können, als was es gegenständlich, mit der spielerischen Abwandlung einer (vielleicht in jedem Menschen vorhandenen) seelischen Möglichkeit, der allzu innigen Hingabe an eine Maske bietet. Die Zuspitzung wie die Sonderbarkeit des psychologischen Falles gemahnt an Pirandello, die gesuchte Abseitigkeit des Italieners scheint Kaiser beeinflusst zu haben, soweit allerdings keineswegs, dass nicht trotzdem jede Szene dieses Artistenstücks echtester Kaiser wäre. Dafür sorgt die ganze fliehende Szenenfolge, dafür sorgt ebenso sehr die Sprache, dieses verwünschte Gemisch von naturalistischen Wendungen und papierenster Konstruktion, das gleichwohl so erregend prägnant wirkt.

Oliver also endet im Irrenhaus [...] Ist er aber wirklich irrsinnig, muss man sich fragen. Denn er proklamiert sich erst zum Zaren, nachdem er überaus vernünftig festgestellt hat, dass sonst niemand auf den Titel Anspruch erhebt. Und nicht minder klug bittet er, nicht den ersten Hauch von Glück, der ihn im Paradiese trifft, zu stören.

Aber wollte man bei Georg Kaiser mit Fragezeichen operieren, brauchte man damit nicht aufzuhören. Viel lieber, als dass er Fragen beantwortete, stellt er deren ja selber. Auch jetzt wieder durch den Mund Olivers in seiner Bajazzotragikomödie.

[...] Es geht rapide bergab mit ihm [Oliver]... Unverkennbar nimmt Kaiser in manchem den Faden wieder auf, den er einst, vor zehn Jahren, in *Von morgens bis mitternachts* schon gesponnen.

In fesselnder Veranschaulichung, leichtflüssig und doch voll Schärfe, was die verschiedenen Gesichtszüge und Situationen anbelangt, liess Gustav Lindemann das Stück vor einem ausverkauften Haus vorübergleiten. Was er zeigte, war menschliches Leben, gesehen durch ein zugleich kühles und nervös vibrierendes Temperament, grell aus dem Halbdunkel seiner Schauplätze hervorbrechend. Viel half dabei Eduard Sturms dekorativer Rahmen mit, der, praktisch innerhalb der Drehbühne auf raschen Ablauf berechnet, auf seine Weise Georg Kaisers Kolorit malte, diese Realistik mit ihrem

drängenden Gegenwartsatem, unter Auslassung von allem Unwesentlichen. Prachtvoll, wie sich die elf Bilder, aus denen sich das Stück zusammensetzt, zur Kaiserschen Einheit schlossen.

Fritz Reiff gestaltete den Oliver ausserordentlich suggestiv auf seinem Leidensweg, in seiner Wandlung von dem schlichten vergrämten Unglücklichen des Anfangs zu dem wirren lauten Philosophen, der den Mammon bei sich trägt und nicht nutzen darf, und dann zu dem aus dem geistigen Geleise Geschleuderten, dem die Verabschiedung durch Olivia den letzten Stoss gegeben hat. Er hatte erschütternde Momente, erschütternd in stummer Qual und schrillem Aufschrei. Die Szenen im Irrenhaus zwar fielen gegen das Voraufgegangene ab, aber das lag nicht an ihm, sondern am Stück. Einprägsam war indes noch das Erwachen vor den Ärzten, der Glaube, im Himmel zu sein.

Lilly Kann überzeugte als Frau Olivers mit ihrem übermächtigen Gefühl, ohne auch nur im leisesten in banale Alltagseifersucht zu verfallen. Ehmi Bessel verlieh Olivers Tochter eine erschreckende Echtheit in dem Zusammenklang von Kindlichkeit und Hinneigung zum Freudenleben, auch im Schmerz über den Vater. Karl Knaack machte es ihr dabei nicht ganz leicht, den Pfad der Tugend zu verlassen. Er erinnerte in Maske und Benehmen doch stark an einen Zirkusdirektor alten Schlags. [...] Schmiss hatte die Varieté-Vorstellung, furchtbar in der Individualisierung ihrer Typen war die Gruppe der Irren: kurzum, das Stück erhielt alles, was es nur irgendwie fordern kann, und zum Schluss erscholl denn auch lebhafter Beifall. Oder galt er nicht so sehr der Darstellung als dem Stück? Er ruhte jedenfalls nicht eher, als bis – ein unerhörter Vorgang im Schauspielhaus – Fritz Reiff sich dankend verneigte.

413. Bg., 17/18.4.1926, n.s., D-L-A.

Dumont-Lindemann [...] haben nichts von ihrer Spannkraft und von ihrem Willen, ihre schon traditionell und berühmt gewordene Arbeit am Drama unbeirrt fortzusetzen, verloren. Über der Klassik wird die Moderne und damit die lebende Dichtergeneration nicht vergessen und der umfangreiche Stab von Helfern hat die nicht immer leichte Aufgabe, heute *Kabale und Liebe*, morgen den *Fröhlichen Weinberg* von Zuckmayer [...] darzustellen. Die hier kurz skizzierte Linie, die für ein Privattheater sehr viel bedeutet, wurde am Donnerstagabend dieser Woche mit einem neuen Werk von Kaiser in einer ebenso erfolgreichen wie glänzenden Uraufführung weitergezogen.

Kaiser nennt sein neuestes Werk: *Zweimal Oliver*, Stück in 3 Teilen (11 Bildern). Was geschieht in diesem Stück? Eigentlich nichts besonderes. Ein Artist wird durch die grundlose Eifersucht seiner Frau zu Grunde gerichtet, zum Wahnsinn getrieben. Das ist gewissermassen das Leitmotiv, um

das sich einige Nebenepisoden ranken, die hier ohne besondere Bedeutung sind, denn sie sind nichts anderes als eine Verbeugung vor dem zeitgenössichen Geschmack, der nun einmal auf Operetten und vor allem auf Revuen abgestimmt ist. Trotzdem ist die vielfach verschlungene, mit Reminiszenen [sic] aller Art, mit Steigerungen zu neuen ethischen Konsequenzen und theatralischen Wirkungen gespickte Handlung im Ganzen sehr geschickt aufgebaut und leidet vielleicht nur an einem Zuviel von seelischen Komplikationen. [...] Schliesslich tötet Oliver, der infolge der Beziehungen seiner Tochter zum Variété dort wieder Anstellung gefunden hat, während seines Auftretens den mit seiner Freundin Olivia im Theater befindlichen Freund, die vermeintliche Maske, und damit, wie Oliver glaubt, sich selbst. Auf diese doppelte Unwahrscheinlichkeit, – kein Regisseur wird einen wildgewordenen Artisten, der mit dem Revolver auf der Bühne herumfuchtelt, auch nur eine Minute gewähren und schliesslich auch noch schiessen lassen – folgt eine dritte, in dem Kaiser durch den Knall des Schusses Oliver dem Wahn verfallen lässt, getötet zu haben und damit selbst tot zu sein. Woher wusste z. B. Oliver, dass der Freund Olivias bezw. sein zweites Ich wirklich tot war? Das wird in dem medizinischen Kolleg im 10. Bild nur höchst unvollkommen erklärt. Das folgende Bild, die Irrenhausszene endlich fällt vollständig aus dem Rahmen und hat mit dem Stück selbst nichts zu tun.

Diese Geschichte, trotz aller Unwahrscheinlichkeiten interessant und ausreichend genug, ein Werk daraus zu machen, wird mit vieler Kunst, mit viel handwerksmässigem Können, mit vieler Freude an der Wirklichkeit hingestellt. Revueartig, mit einem geradezu fabelhaftem Aufwand an Tempo, an Dichtung und Wahrheit zieht dieser echte Kaiser in 11 Bildern an dem Zuschauer vorüber, ohne jedoch in ihm ein höheres Gefühl als eine allerdings unbedingte Anerkennung der erprobten, routinierten und raffinierten Theaterkunst Kaisers aufkommen zu lassen. Eine Erweiterung erhält dieses Gefühl durch das intuitive Empfinden, dass dieser Kaiser schon ein anderer ist als der, welcher sich an *Von morgens bis mitternachts* und *Nebeneinander* für unseren Geschmack in etwas zu schreierisch expressionistischer Weise versuchte. Ist Kaiser kein Genie, so ist er sicherlich ein grosses Talent, von dem man noch einiges erhoffen darf und zwar hoffentlich nicht nur Stücke, sondern auch Werke.

Die Aufführung unter der Regie von Gustav Lindemann war schlechthin eine Glanzleistung. Das Dichterwort beherrscht, wie stets auf dieser Bühne des guten Geschmackes, die Szene. Daher erklärt sich wohl die auf ganz einfache Linien gestellte Ausstattung, die trotzdem stets dem geistigen Gehalt der Szene gerecht zu werden wusste und die von Eduard Sturm in feinsinniger Weise besorgt wurde. Knallige Effekthascherei vermied anzuerkennender Weise ebenfalls der Beleuchter Hermann Gille, trotzdem gab es gelungene Unterstützung. Von den Akteuren gefielen besonders Fritz Reiff (Oliver), Eleonora v. Mendelssohn (Olivia), Theodor

Kigler (Diener), Karl Knaack (Direktor), August Weber (Chefarzt) und Emmy Frank (Ballettmeisterin). Ebenso waren die übrigen Mitwirkenden alle am Platze und spielsicher.

Das Publikum (das Haus ausverkauft!) war von einer unverständlichen Zurückhaltung, denn neben Kaiser hatte vor allem die famose Darstellung uneingeschränktes Lob verdient.

414. Th. Hüpgens, n.d., n.s., D-L-A.

[...] Das ist ungefähr die Handlung des neuesten Werkes von Georg Kaiser, vielleicht ein Schicksal, vielleicht nur ein Einfall, eine durchgeklügelte Idee, eine in die Länge und Breite gesponnene Zeitungsnotiz. Das Stück fesselt durch seine Umwelt. Wir sehen das Ballettkorps des Varietés bei der Probe, wir sind mit Widerwillen Zeuge anderer Szenen hinter den Kulissen, ja, Kaiser lädt die gesamte Zuschauerschaft auf die Bühne und lässt uns einer Varieté-Aufführung vom Darsteller aus beiwohnen. Dies alles, weiter die Szenen mit dem Agenten, dem nervösen Regisseur, der Kokotte, ferner das Kolleg des Professors bei den jungen Medizinern über den Fall Oliver, schliesslich die Phantasien der Irren im letzten Bilde geben dem Stück Spannung, eine Spannung freilich, die vielleicht auf der Ebene des Kolportage-Romans bleibt, wenn nicht Eduard Sturms einfache, aber eindringliche Bühnenbilder über den Text des Verfassers hinaus in dem Zuschauer eine Art technisches Vergnügen erregten, das dem Stück im ganzen zugute kommt. Die Regie Gustav Lindemanns, durchaus auf den Sinn des Stückes eingehend, kam nun freilich diesem technischen Vergnügen so weit entgegen, dass sie im drittletzten Bilde ein regelrechtes Varieté stellte, mit einem Ballett, das nicht nur imaginären Zuschauern hinter den Kulissen Vergnügen bereitete, sondern sogar einige Zuschauer des Schauspielhauses zu einem unangebrachten Beifall hinriss. Denn diese Ballett-Szene gehört zwar sinngemäss zum Stück, hält aber den Ablauf der Handlung ungebührlich auf und lenkt von dem Schicksal Olivers ab.

Im ganzen ist *Zweimal Oliver* ein Stück wie fünf oder sechs oder zehn andere von Georg Kaiser, keine Notwendigkeit, aber doch eine interessante und technisch gekonnte Zusammenballung vieler Eindrücke und mit einigen geistreich funkelnden Erkenntnissen gespickt, die man sich durch den Kopf gehen lassen kann. Die Aufführung liess keine wesentlichen Wünsche unerfüllt, bis auf Karl Knaack, der seinen Direktor denn doch etwas allzu oberflächlich als blosse grobe Karikatur gab. Eindrucksvoll wie immer war Fritz Reiff als Oliver, auch Lilly Kann als Olivers Frau vermochte Teilnahme zu wecken. Freilich lässt der Verfasser gerade diese Rolle nachher allzu schnell verschwinden. [...]

5.9.1926, Theater in der Königgrätzer Strasse, Berlin. Dir.:

Viktor Barnowsky; sets: César Klein; Alexander Moissi (Oliver); Hanna Ralph (Olivia); Hermine Sterler (Olivers Frau); Gülstorff (Direktor); John Gottowt (Agent).

415. E. F., n.d., n.s., GKC.

Es ist ein schwacher Georg Kaiser. Es hätte keinen Sinn gehabt, Pirandello zu bekämpfen, wenn man für dieses ähnlich ausgetüftelte Stück schwärmen würde. Der Dichter der *Kolportage* hat stärkere Verpflichtungen. Der Abend begann erst in den technisch billigen Doppelgängerszenen zu interessieren. Die Hauptrolle spielte Alexander Moissi. Seine Beliebtheit entschied die zum Schluss freundliche Aufnahme. Auch Barnowsky wurde gerufen.

416. Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 7.9.1926.

Ein ideenreicher Geist wie Georg Kaiser hat Anspruch auf Vollinteresse, auch wenn man sich den Eindrücken einer neuen Arbeit widersetzt. Seine restlos produktive Gesinnung fordert Respekt. Kritik muss aber auch in ihren wohlwollendsten Formen ein Hindernis bleiben für Selbsttäuschung. Als der Dichter vor zwei Jahren sein satyrisches Vollbild *Kolportage* herausbrachte, atmete man tieferfreut auf. Von ein paar in sich runden, atmosphärisch erfüllten Theaterwerken abgesehen, erschien alles vorherige Beginnen des stoffreichen Dramatikers wie eine Vorbereitung und kraftschulende Skizzensammlung zu einer szenischen Tat. Es war eine Leistung eines Gesammelten, der nun endlich zu wissen schien, welche Vorbedeutung seine Präzisionskunststücke, seine Abkürzungsformen, sein oft faszinierendes, zuweilen sprunghaftes Tempo hat. Arten, Launen und motorische Eigenschaften glitten ineiander [sic] und spiegelten entfaltete Eigenart. Die Fülle der Einzelakzente strebte, unzerschnitten durch Abbruch und zu häufigen Einsatz, den Hauptakzenten zu. Ein zu hastiger Organisator seiner sich drängenden Impressionen von dem Weltbild hatte die Grundlinien gefunden.

Idee und technische Komposition von *Zweimal Oliver* stehen unter Georg Kaisers Wert, eins wie das andere. [...]

Von dem Ipunkt des getüftelten Selbstmordes abgesehen, eine Tragödie des Verschweigens, das man versteht, aber nicht einsieht. Nebenher unglückliche Liebe, die für den Zuschauer nicht Erlebnis wird. Zwischendurch szenisches Virtuosentum mit knappen, nicht überwältigenden Eindrücken in einem Variété-Bums. Das Thema von plötzlichem Gelderwerb eines Darbenden mit dem Unheil verwirrenden Besitzes hat Kaiser in seiner Komödie *Von morgens bis mitternachts* viel zwingender erschöpft. Die Situationen im Chambre separée sind dort symbolhafter und schlagender. Der Einfall, das

[sic] sich eine an Sehnsucht leidende Olivia für den abwesenden Liebhaber ein kostümiertes Modell liefert, könnte von Ludwig Fulda sein. Auch die nachfolgende Verliebtheit. Und die Verkürzungstechnik Kaisers ist diesmal ein Zurückgleiten in von ihm selbst überholte Formen. Der Abschluss Wahnsinn, Irrenhaus, ärztliches Referat mit der Schlusspointe: 'Ich bin der letzte Zar von Russland' ist seelisch gewichtslos, ob er nun wie anderswo in zwei getrennten Bildern, oder wie in Berlin in einer dem überflüssigen Detail ausweichenden Hauptszene vorgeführt wird.

Die beifällige Stimmung der Zuhörer war aus Achtung vor dem Dichter, aus Zuneigung für Moissi, aus Schaufreude an den Bühnenbildern César Kleins und den revuehaften Variétévorgängen zusammengesetzt. Regisseur Direktor Barnowsky, der um das Gesamtwerk Georg Kaisers viel Verdienste hat, hätte an und für sich die Aufführung der neuen Arbeit nicht zu bereuen. Bis zu einem gewissen Grade war es seine Schuldigkeit. Doch gehört der Barnowsky dieses Jahres zum Reibaro-Konzern, der die Schauspielkräfte untereinander aufteilt und Möglichkeiten bester Besetzung, wenn es nicht gerade der oberste Kriegsherr ist, abgrenzt. Als Gegenargument wird man auf Moissi und Gülstorff hinweisen. [...] Olivers Gattin gibt Hermine Sterler. Es ist eine Rolle, die in den ersten Szenen das Schicksal des Helden scharf akzentuieren soll. Nachher fällt sie, was eine Lücke des Dramas ist, völlig aus. Fräulein Sterler, freier und einprägsamer als sonst, gab eben nur eine Gestalt, die nachher wegfällt. Fürs Haftenbleiben ist stärkeres Naturell nötig.

Nun der Fall Moissi. Zwischen ihm und Kaiser liegen Distanzen grundverschiedener Ausdrucksformen. Dieser braucht Zeit, jener hat Eile. Georg Kaiser dichtet eine Maske, Verwandlungsartistik, Virtuosentum der Umstellung. Moissi ist kein Fregoli. Seine auffallenden, nicht sehr verschiebbaren Kunstmittel mit all ihren Reizpunkten beschatteter, melodiöser Ruhe entbrennender Leidenschaft oder verklärter Entrücktheit machen zuweilen die Rollen verschiedener Stücke einander ähnlich. Nun sollte er in derselben Rolle bald der, bald jener sein. In einem Bilde, in welchem beide Olivers auftreten, die Kopie und der echte, hätte die Maske eines Ersatzmannes auftreten können. Sie tat es nur im stummen Spiel. Das Hintereinander der beiden spielte Moissi selber, aber ohne sprachliches Modulationsvermögen. Das Publikum sog wie Entbehrtes den Moissischen Sprachklang ein und war in Auftriebsszenen fasziniert. Ein Erfolg der Sympathie. Gülstorff, noch nicht recht im Schuss, aber zuweilen sehr drollig. Auch John Gottowt. Barnowsky hatte gute Anläufe und blieb dann doch hinter sich selber zurück.

417. v. Eschwege, n.d., n.s., GKC.

Weil es sich um eine der liebevoll-sorgsamen Barnowsky-Aufführungen handelt, weil Moissi Oliver ist, sind wirklich Augenblicke vorhanden, die packen – die, wie man sagt, an die Nieren gehen.

Nach Stunden, wenn der richtige Abstand gewonnen ist, wird es klar, dass alles 'täuschend echt' an die Wand gemalt wurde. Georg Kaiser sagt nicht 'Drama' oder 'Tragödie' – er sagt: Stück in 10 Bildern. Es ist ein Stück der Voraussetzungen und Zufälle.

Ein schemenhafter Gentlemann hat aus nicht näher bezeichneten Gründen seine Geliebte verlassen. Zufälligerweise trauert sie hinter ihm her, und als sie in einem Varieté den Verwandlungskünstler Oliver sieht, der in einer seiner Rollen dem Entschwundenen zufällig aufs Haar gleicht, kommt sie auf den echt Georg Kaiserschen Gedanken, ihn als Stellvertreter, als Potemkinsches Dorf gleichsam, zu engagieren. Nie hätte der angenommen, wenn er nicht zufällig kein Geld besässe. Seine Nummer am Varieté zieht nämlich zufälligerweise nicht mehr und er ist brotlos. Die exzentrische Dame gibt ihm unwahrscheinlich viele Banknoten dafür, wenn man bedenkt, dass er täglich nur eine Stunde still im Sessel zu sitzen hat. Zufällig wird seine Frau, hinkende Exartistin, von geradezu krankhafter Eifersucht geplagt. Nebenbuhlerinnen wünscht sie postwendend zu erschiessen. Seine neue Geldquelle kann er ihr daher unmöglich verraten, muss weiter Geldsorgen vortäuschen. Nun gibt es einen Oliver mit und einen ohne Geld. Munter spielt der Zufall weiter: Eine vom Varietéballett bricht das Bein. Zufällig hat Oliver eine zärtlich geliebte Tochter, die zufällig sehr schön ist. Ist es ein Zufall, dass der Direktor sie als Ersatz und so für viel Geld haben möchte? Kann Oliver, der doch blutarm ist, abschlagen? Er muss zusehen, wie sie als gute Tochter Ballettratte und Direktorenliebchen wird. Und weil er zufällig ein fürchterlicher Waschlappen ist, haut er dem Direktor weder hinter die Ohren noch klärt er die Familie über seinen heimlichen Reichtum auf, sondern beginnt sachte zu verzweifeln. (Ausserdem wäre dann das Stück schon aus.)

Zu allem Unglück verliebt er sich auch noch in seine Auftraggeberin. Schon halb irre und das Geld verfluchend, gesteht er ihr diese bedauerliche Tatsache, und ausgerechnet in diesem Augenblick – nein, wie seltsam das Schicksal manchmal spielt! – also in dem Moment kommt der verschollene Originalfreund wieder angereist. Oliver, allmählich in völlige Verwirrung geraten, erschiesst noch in selbiger Nacht diesen Gentleman, der ihm gleicht wie ein Ei dem anderen. [...]

Ein Meisterwerk künstlicher Gerüstbaukunst. Fehlte auch nur eine einzige kleine Strebe, so fiele die ganze Geschichte in sich zusammen. Aber in dem, was um diesen Eiffelturm herumdrapiert ist, in dem Menschlich-Logischen, sind Fehler. Es sind keine zwingenden dramatischen Notwendigkeiten vorhanden. Es hätte ebensogut auch anders kommen können. Keinerlei seelische Elementargewalten drängen

zur Entladung. Noch mittendrin wäre eine Komödie mit 'happy end' daraus zu machen gewesen und trotzdem...

War es nur Moissi, der erschütterte? Nein. Auch Kaiser – aber nicht als Dramatiker. Er muss Phantast sein, dem das Unwirklichste wirklich erscheinen kann, das was den Normalzuschauer als unlogisch kalt lässt. Aber wie er diese Bilder bringt, wie er seine gezimmerte Handlung mit Blitzlichtern beleuchtet, das reisst mit. Woran das liegt? Mir scheint, Georg Kaiser ist ein Feuilletonist von grosser Klasse. Ein unerhörter Schilderer loser Einzelszenen, die ihn seine Phantasie erleben liess.

Grosse Augenblicke hatte Moissi da, wo er kindlich und hilflos all dem Unfassbaren gegenübersteht, wundervoll sein erstes Zusammentreffen mit Olivia. (Von Hanna Ralph mit überzeugender Schlichtheit dargestellt – was sehr schwer sein muss!) Später, in verzweifelten Momenten, ist er aufreizend weinerlich. Man möchte ihn schütteln: Mensch, reiss dich zusammen!

Gülstorff stellt einen Varietédirektor von geradezu unwahrscheinlicher Gemeinheit auf die Bretter, Gottowt einen nicht weniger widerlichen Agenten. Hermine Sterler, die vergrämte Frau Oliver, Renate Müller, die hübsche Tochter, Antonie Strassmann als freche Kollegin und die übrigen waren von jener kultiviert-überlegenen Art, die dem Hause und dem regieführenden Viktor Barnowsky eigen ist und die auch, wie mir scheint, dem Stück viel Hysterie entzogen hat. Allerhand Beifall lohnte die Beteiligten. [...]

418. anon., n.d., n.s., GKC.

[...] Es [*Zweimal Oliver*] ist vielleicht wirklich wieder nur ein Feuerwerk, aber es hinterlässt doch mehr als einen flüchtig blendenden Eindruck. Hier streift Kaiser durch die Grenzgebiete zwischen Schein und Wirklichkeit. Er konstruiert oft willkürlich und ärgert durch die Selbstverständlichkeit, mit der er den Zuhörern unmögliche Dinge zumutet. Aber er fesselt doch auch wieder durch die prachtvolle Gestrafftheit des Szenenaufbaues und den erregenden Impetus seiner Dialogführung. Barnowskys Spielleitung war mit Erfolg bemüht, dem Werk einen etwas unwirklichen Ton zu geben. Unterstützt wurde der Spielleiter wesentlich durch die aufwühlende Kraft Alexander Moissis, der die Figur des Oliver mit eindringlichster Schärfe bis zum erlösenden Wahnsinn emporsteigerte. Die Aufführung entlässt den Zuschauer nicht ohne wesentliches Erleben.

419. Alfred Polgar, n.d., n.s., GKC.

[...] Wenig neue, junge Erscheinungen zeigen sich auf den Bühnen Berlins, vom Fanatismus für den Beruf ist kaum

was zu spüren, es weht ein kühler Wind, und vor den Ehrgeiz haben die Götter die Brotfrage gesetzt. Die ganze Institution: Theater scheint brüchig und locker, wie angefressen von den Säuren der Zeit.

Zweimal Oliver – das ist ein neues Stück von Georg Kaiser. Handlungsgerüst? [...] So endet Oliver, in einem sehr schönen, gestreiften, schlicht-schicken Spitals-Pyjama – Moissi trägt es mit der Sanftmut und Würde eines gekränkten, grossäugigen Heiligen – im Narrenhaus. Also eigentlich eine Pirandello-Sache. Georg Kaiser füllt sie mit Theater-Ekrasit. Figuren von einer bis zum Gespenstischen krassen Lebendigkeit mischen sich ins Spiel, den Klang ihrer Seelen deckt das scharfe Geklapper ihrer Kinnladen. Wunderlich, wie solch geistig intensiviertes Theater sich doch wieder dem Kasperltheater nähert (um ein paar Schraubenwindungen höher)!

[April 1928], Residenz-Theater, [Munich]. Gustav Waldau (Oliver).

420. Dr. B., *Völkischer Beobachter*, Jg. 41, 22/23.4.1928.

[...] Der Fall Kaiser ist ein krimineller und ein medizinischer, wie Figura zeigt. Und das merkt man an den Kindern seiner Thalia. Er bringt immer ein erblich stark belastetes Produkt auf die Bretter, Vaterkomplex überdeckend. Seine Hauptheldеn sind ausgewachsene Psychopathen, Apachen des eigenen Schicksals, Doppelgänger eines Restes eigener und fremder Anständigkeit.

Ja, man hat's nicht leicht, aber gern. Vergleiche die einschlägige Literatur. Stichwort kriminell: Moral insanity, psychoanalytisch: schizophrene Monomanie, Bewusstseinsspaltung, Doppelgängerei mit mehr oder minder getrübtem Bewusstseinsinhalt frommer Denkungsart, die das Leben verpanscht hat. Das ist Herrn Kaisers Tragödie [...], das ist die Tragödie seiner sämtlichen Helden, diese armen Teufel alle miteinand...

Hier in unserm Fall also der doppelte Oliver. Diagnose: schizophrene Monomanie, Therapie: keine.

[...] Mir hat Herr Waldau leid getan. Wenn man so sah, was dieser grosse Schauspieler sich plagte, eine Charakterstudie aus diesem schizophrenen Oliver zu machen! Ich, wenn ich Waldau wäre, müsste Herrn Kaiser mit Berlichingens Gruss an den Herrn Feldhauptmann Gutentag sagen, so oft ich ihn träfe! Überhaupt diese begabten Schauspieler alle, Charlotte Krüger, Käte Bierkowski, Magda Lena, dann Diehl, Henrich, Graumann, Stettner, alles Kabinettstücke in diesem Durcheinander von expressionistischer Verkrampfung, naturalistischer Gallensteinkolik, Revue und Nic Charterstil – mein Beileid, Herrschaften, das Residenz-Theater ist gerade der rechte

Platz für einen solchen italienischen Salat – aus Kaisers Konservenfabrik!

Papiermühle

26.1.1927, joint Uraufführung, Alberttheater, Dresden. Dir.: Paul Smolny.

421. Johannes Reichelt, *Das literarische Echo*, 29 (1926–27), 354.

Der problematische Theatraliker Georg Kaiser, der in seinen Werken durchweg um die dramatische Gestaltung von Zeitproblemen ringt, kommt in seinem Lustspiel *Papiermühle* ganz unbeschwert. Fast scheint es ein zurechtgestutztes Frühwerk zu sein. Aber der köstlich aufgezogene Wettlauf von Kritiker und Dichtersmann, in feine Dialogkunst gekleidet, zeigt den reiferen Georg Kaiser. Neu ist die geschlossene Handlung. Ein altes Motiv wird gewandelt und auf drei Akte gestreckt. [...]

Der Aufbau und die Durchführung des Motivs interessieren, aber der Jongleur und Techniker Kaiser, der sonst fingerfertig über Altem und Längstüberlebtem seine glitzernden Einfälle breitet, ist hier bedenklich witzlos. Die Idee, die zu Tode gehetzt wird, ist stärker als das Lustspiel selbst. Er will das philiströse Literatentum geisseln und wird selbst literatenhaft. Nichts von dem jagenden Flimmertempo und den funkelnden Einfällen in seinen früheren Komödien. Was ihn dazu noch bewog, sein Sommererlebnis mit Courths-Mahlerscher Sentimentalität zu verbrämen, seine erschütternden Gefühlsballungen in *Nebeneinander*, *Gas* oder *Zweimal Oliver* hier zu billigem Gefühlsüberschwang zu verwässern, ist nicht klar. Das ist nicht Georg Kaisersche Kunst, die aus innerer Dynamik die Szenen gipfelt, das ist vermanschte Possenkultur, die in ihrer Zwiespältigkeit und der abgehetzten Abwandlung des Motivs die Menschen als Karikaturen und Puppen zeichnet, wobei tief-menschliche Anwandlungen stillos wirken.

422. J. R., n.d., n.s., GKC.

Der erste Akt des Lustspiels verlief, ohne dass nur einmal sich das Publikum zum Lachen bewegen liess. Aber ganz kann ja Georg Kaiser, der Jongleur und Techniker, nicht enttäuschen, und so wartete man von Akt zu Akt auf die aus innerer Dynamik heraufbeschworene Gipfelung und musste im letzten Akt vermanschte alte Possenkultur erleben, die stillos mit einer lyrischen Blüte das Publikum entliess. Die Aufführung selbst war gut. Die Regie Paul Smolnys suchte in der Herauskehrung der gegensätzlichen Typen das gezimmerte

Lustspielchen lebendig zu machen. In feiner Charakterisierung die Hauptdarsteller. Den Publikumserfolg sicherte das groteske Quartett von Spiessern im Gasthaus der Papiermühle, das im Vorgefühl eines Pariser Erlebnisses durch Francine das harmlose Lustspielchen krönte.

423. Hans Christ. Kaergel, *Die schöne Literatur*, 28 (1927), 142.

Georg Kaiser versteht jetzt sein Geschäft. Man nimmt eine kleine winzige Idee und baut daraus mit allen technischen Kunstfertigkeiten ein dreiaktiges Lustspiel. Man verneigt sich vor der Dummheit des deutschen Publikums, indem man es nach Frankreich führt und etwas von Pariser Stimmung fabelt. Der Erfolg ist dann auf der ganzen Linie erreicht. Lässt man dazu noch genügend Spott über Kritik und Revolver-Journalismus aus, so ist man vollständig im modernen Lustspiel. Dem Denkspieler Georg Kaiser wird es natürlich leicht, mit Theaterkniffen ein Lustspiel zu erdenken, aber dieser Ausflug in die 'Papiermühle' endet tatsächlich beim Papier. Das hätte ebensogut von bekannten Lustspielhandwerkern zusammengebastelt werden können. Von Georg Kaisers Geist und Temperament war darin nichts zu spüren. Die Aufführung im Alberttheater gab sich nicht erst Mühe, Temperament und Stimmung zu bringen. Ohne Tempo, behäbig, kleinbürgerlich spielte man dort das Lustspiel wie jedes andere. Das Publikum erfreute sich an Zufallswitzen und half mit seinem traditionellen Beifall dem Werke den Erfolg bereiten.

424. Alfred Polgar, *Die Weltbühne*, 23 (1927), 15.2.1927, 267–68.

'Papiermühle' ist ein Ort auf der Strecke Paris-Boulogne. Ob es den Ort wirklich gibt, oder ob ihn der Autor erfunden hat, weiss ich nicht. Angenommen Fall eins: so war es wohl die Bizarrerie des Namens, die Georg Kaiser gekitzelt und sein theaterwirkendes Ingenium heiter befruchtet hat.

[...] In der Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Kritiker dann – der, ein fanatischer Erfüller heiliger Biographenpflicht, hartnäckig darauf besteht, die Unbekannte des vergangenen Sommers ans Licht der Literaturgeschichte zu ziehn – erreicht die Komödie ihren sozusagen geistigen Höhepunkt. Welchem seiner Lebens- und Kunstbeschreiber (und ob überhaupt einem) dieser heiter-giftige Ausfall Georg Kaisers gilt, weiss ich nicht. Jedenfalls sagt er hier, indem ihm die Galle exakt (in streng geformten Kernsätzen) übergeht, was er von Kritikern hält. Nicht viel. Es ist Trocken-Satire, Kondens-Bitterkeit, Ärger in Würfeln, und

schmeckt vorzüglich. Die angenehmst verwickelte Lustspiel-Situation findet im dritten Akt ihre sehr schwache Lösung. Da die rachsüchtigen Provinzler ihre Wissenschaft auszuplaudern entschlossen sind, bleibt dem Dichter nichts übrig, als dem Kritiker zu gestehn. Der, weit mehr Biograph als Gatte, ist sofort bereit, die Dame abzutreten, wie auch der Dichter bereit ist, sie ehelich zu übernehmen. Die vier Kleinstädter werden durch Androhung sonstigen Pistolenduells, vor dem der herausfordernde Kritiker noch viel mehr Angst hat als die Geforderten, zum Widerruf gezwungen. Sie beschwören, was sie gesehn haben nicht gesehn zu haben.

Ein amüsantes Stück. In seinen Absichten enger, in seinen Hintergründen flacher, und dialogisch etwas stumpfer als die Theaterdichtung Georg Kaisers zu sein pflegt. Die Figuren des Dichters und der Frau sind mit einem knappsten Existenzminimum an menschlicher Substanz bedacht. Um das Viereck der komischen Provinzler wandelt der Witz des Verfassers in einem bedächtigen Gleichschritt, der die Geduld des Zuschauers auf Proben stellt. Jedem der vier Herren, einen nach dem andern, wird der freche Brief vorgelesen, den er der Frau geschrieben hat, jedem, einem nach dem andern, wird mit der gleichen Drohung der Pistole das gleiche Zusammenklappen abgenötigt. Das ergibt zweimal je vier ermüdend ähnliche Sprachen. Den Schauspielern liefert *Papiermühle* reichlich leere Form, die sie aus Eignem füllen können. Die Dresdner machten von solcher Möglichkeit bescheidnen Gebrauch.

425. Otto Distler, n.d., n.s., GKC.

Ein Unterhaltungsstück entsprechend den Ansprüchen unseres durchschnittlichen Publikums und der durchschnittlichen Leistungsfähigkeit unserer Bühnen. Ein Lustspiel für Darunterstehende; ihnen wirft Kaiser in drei Akten hin, was ein kultivierter Mann zufällig Mitreisenden gelegentlich erzählen kann; es ist nicht erregend, nicht allzu witzig, gar nicht ausführlich. Papiermühle ist der Ort, an dem die Anekdote sich begibt. [...] Auf Francine, die Einfache und sehr Liebenswerte, stürzen sich die vier Spiesser mit Briefen, frech und schmutzig. Diese vier Briefe bekommt der Dichter von Francine. Wenn er sie den vier Brüdern vorliest und an den Kopf wirft, dann ist das keine possenhafte Szene. Kaiser hat das Leben einmal wieder an einer Stelle ausgeschnitten, wo es weniger gemütlich und stimmungsvoll ist. Vor dem Dichter kuschen die Kerle, aber auf Duchut hetzen sie den Wirt. Francine sei gar nicht seine Frau. Jetzt kommt also alles heraus, die Lösung des Lustspiels muss geschehen. Sie geschieht auf kümmerliche Weise. Durch ein paar ungeladene Pistolen schüchtert Ollier alle ein. Ecce Georg Kaiser. Der Dichter Ollier schliesst am Ende Francine als die Seine in die Arme: 'Wir machen eine

weite Reise', sagt er, 'zu ... uns'.

Glücklicherweise hat Kaiser in dem Dichter Ollier und in Francine liebenswerte Figuren geschaffen, liebenswert und glaubhaft durch ihr Verhalten. Sie machen das Lustspiel möglich, dessen übrige Figuren schwächer sind. Man wird sich nicht damit plagen, Motive für die Entstehung dieses schwachen Stückes zu finden. Aber da die deutschen Theater ja tatsächlich vor allem ein 'Bedürfnis' nach solchen Stücken haben, wie Kaiser eben eins zur Probe geliefert hat, sollen wir immer mehr danach streben, die wirkliche dramatische Dichtung an wenigen besonderen Bühnen zu konzentrieren.

Die Spielleitung des Alberttheaters hat alles getan, um ihrerseits zu unterstreichen, dass das Stück von Kaiser ist. Der dreissigmal kreuz und quer geschriebene Titel und der Plan der Bahnstrecke Boulogne-Papiermühle-Paris wurde mit dem Projektionsapparat auf die Leinwand 'geworfen'. Von weiteren provinziellen Scherzen abgesehen, war die Aufführung klar und einwandfrei. Fritz Achterberg trug das Stück mit wundervoller Leichtigkeit. [...] Das Publikum dankte seinem gehorsamen Diener.

[26.1.1927], joint Uraufführung, Krefeld. Dir.: Clemens Wrede; Rudolf Helten (Duchut); Curt Bartz (Ollier).

426. K. H., n.d., n.s., GKC, incomplete.

Unter Clemens Wredes sicherer Leitung wurde Kaisers neuestes Werk erfolgreich uraufgeführt. Es ist ein lustiges Spiel, in dem sich der Dichter mit seinem Schaffen und den Kritikern an seinen Werken in fein satirischer Weise auseinandersetzt, und zwar durch den Dichter des Stückes, Ollier, und den Schriftsteller Raymond Duchut, der mit dem Fluch der Lächerlichkeit beladen wird. *Papiermühle* ist eine Art Kaiserscher Selbstverteidigung. [...] Der neue Kaiser ist ein echter Kaiser: gekonnt und ausgeklügelt, mehr Hirn als Herz, wenn auch nicht verkannt werden darf, dass Kaiser hier eine gute Dosis innerer Anteilnahme an dem Geschehen aufbringt. Kaiser ist ein Meister der Technik, was er in der *Papiermühle* glänzend unter Beweis stellt. Vollendet im Aufbau und der Durchführung der Handlung, vortrefflich in der Charakterisierung der Gestalten, überraschend in der Fülle und Ausnutzung der Situationen ist *Papiermühle* ein theaterwirksames Lustspiel, das zwar das Letzte schuldig bleibt, aber doch seinen Weg machen wird. Die Abrechnung Olliers mit den Spiessern und ihrer Scheinmoral, die Auseinandersetzung mit Duchut und die Schlussszene zeigen Kaisers ganze Gestaltungskraft. Wäre in *Papiermühle* der kalte Kaiser noch mehr ein glühender Kaiser, das starke Hirn ein starkes Herz, so würde der neue Kaiser der beste sein. – Die Uraufführung hatte besten Erfolg dank der sehr guten

Darstellung [...]

[26.1.1927], joint Uraufführung, Schauspielhaus, Leipzig. Dir.: Fritz Viehweg; Hans Böhm (Duchut); Otto Stoeckel (Ollier); Lotte Kayser (Francine).

427. Fritz Mack, *Leipziger Neueste Nachrichten*, No. 28, n.d., GKC.

Eine Eigentümlichkeit der neuesten Dramatik: die Flucht aus der Problematik, die augenscheinliche Abneigung gegen tragische Stoffe, der Zug zum Lustspiel. Von den Prominenten gehen immer mehr diesen Weg: nach Zuckmayer und Brecht die Hasenclever, Lernet-Holenia, Kornfeld, Zech. Auch dieses neue Lustspiel Georg Kaisers läuft in dieser Richtung. Es ist hier nicht der Ort, die Ursachen dieser auffälligen Erscheinung zu untersuchen. Selbsterkenntnis, Einsicht in die Grenzen des eigenen Könnens, auch Gefühl für die Bedeutung der inneren Distanz zum Erlebnis, weiter die Haltung des Publikums, sehr wahrscheinlich sogar wirtschaftliche Gründe, scheinen dabei nicht ganz unbeteiligt zu sein.

Ein sublimer Einfall die Idee dieses Lustspiels: wie ein Kritiker auf der Suche nach biographischen Details aus dem Leben des erfolgreichen Dichters in der Frau, mit der dieser ein entscheidendes erotisches Erlebnis gehabt hat, sein eigenes Eheweib entdeckt.

Aus solchem Vorwurf konnte eine echte Komödie erwachsen. Aber Georg Kaisers Zuversicht in sein Können ist so gross, dass er in einem peinlichen Masse zu schludern sich erlaubt. In der Anlage des Ganzen, in der Szenenführung erkennt man die alte, sichere Hand. Aber die Ausführung im einzelnen! Wie nachlässig sind die Nebenfiguren behandelt, wie blass, wie schemenhaft sogar die weibliche Hauptgestalt! Wie billig die äussere Komik der letzten Szenen, wo die Personen in die Karikatur, die Situationen in die Posse entarten. Schon in den beiden ersten Akten steht Zartes oft dicht neben Derbem, wechselt die Charakterkomödie in den Situationsschwank hinüber.

Es bleibt ein Werkchen, das zwar immer noch amüsiert, das aber den tieferblickenden Beobachter verstimmt, weil er reiche Möglichkeiten ungenützt sieht, weil ein grosses Versprechen nicht eingelöst wird.

Fritz Viehwegs Inszenierung konnte bei dem uneinheitlichen Stil des Stückchens auch keinen einheitlichen Darstellungsstil finden: sie betonte bewusst – aber vielleicht doch zu viel – die derbkomischen Partien, offenbar in der Absicht, das dünne Geschehen stärker zu beleben. So wurde die Schwanknähe des Lustspiels noch deutlicher.

Otto Stoeckels Dichter war Mittelpunkt und einsamer Gipfel der Aufführung. Selbstsicher, überlegen, mit leise ironischen Humoren, brachte er die gelegentlichen geschwollenen Tiraden beinahe wie eine Persiflage auf das romanische [sic] Pathos. Hans Böhm in der Maske eines bekannten Berliner Kritikers, der der Gestalt des Duchut in manchen Zügen offenbar Vorbild für den Dichter war, interessierte in den ersten Akten durch eine geistvolle Charakterstudie, geriet aber im letzten Akt hoffnungslos in die Karikatur. Nur Karikaturen sind schon in der Zeichnung Georg Kaisers die vier Spiesser; Schaffganz' Bertin hatte noch die klarsten Umrisse. Die passive Francine war auch in Lotte Kaysers Gestaltung ziemlich physiognomielos: wo sie Unruhe der Nerven geben sollte, brachte sie die tragischen Töne eines aufgewühlten Herzens.

Die Aufnahme gedieh, dank Viehwegs dahin zielender Regie, schliesslich noch zu einem ansehnlichen Heiterkeitserfolg.

428. pl., n.d., n.s., GKC.

Man würde Kaiser unrecht tun, ihm zu dieser winzigen Gehässigkeit, die er 'Lustspiel' nennt, Glück zu wünschen. Auf der Suche nach neuen Stoffen klaubt er die mangelhafte Idee auf, sich mit der Frau des Kritikers an dem bösen giftverspritzenden Widersacher zu rächen, verlebt mit dem fremden Weibchen vier Wochen irgendwo auf dem Lande, versieht seinen Dichter mit allen liebenswerten naturburschenhaften Eigenschaften und versucht in jenem eine Karikatur traurigster Art lebendig werden zu lassen. Solche mag es wohl geben, aber rechtfertigen sie geistigen Aufwand? Zudem stellen die Mittel, mit denen es geschieht, einen so blassen und faden Extrakt dar, dass auch ein 'Denkspieler' von Kaiserscher Prägung mit ihm nichts Rechtes anzufangen weiss. Indessen: bliebe es nur bei solch dürftigem Inhalt (der keiner ist) – auch Nichtigkeiten konnten unter der fesselnden Behandlung dieses Autors Leben und Bedeutung gewinnen! Hier aber spürt man nichts von witzigen Spiegelungen, nichts von überraschenden Spitzfindigkeiten; weder von feingeistigen Umrissen noch von blitzendem Dialog ist das mindeste zu merken: eine Feuilletonidee wird in dieser Papiermühle zu formloser Masse zerwalzt. Aus Satire wurde plumpe Absicht, aus Scherz platte Banalität. Zu viel und zu wenig – wie man will. Der Beifall war traditionell. In Leipzig geht man nicht gern 'umsonst' ins Theater.

429. Bb., *Sächsische Arbeiter-Zeitung*, 29.1.1927.

Georg Kaisers vorjähriges Bühnenstück war *Kolportage*. Es liess den völligen Bankrott dieses Literaten, der vorher

eine gewandte Sprache mit einigermassen Handlung zu verflechten wusste, vorausahnen. Immerhin vermochte er mit *Kolportage* noch einigen Skandal zu machen und das Stück auf dem Spielplan der Theater eine Zeitlang zu halten. Mit der *Papiermühle* wird es viel schneller vorbei sein.

Das Lustspiel ist Selbstbildnis und Polemik gegen alle, die die Verflachung des Stückes 'Produktion' beanstandeten. Er speit Gift und Galle gegen alle, die ehrlich genug waren, ihre Meinung kundzugeben. Gewiss hat er nun einen abstossenden Typ des Gegners geschaffen, ein Exemplar, das zu jeder Gemeinheit um selbstsüchtiger Zwecke willen fähig ist. Das scheint auch das Positive zu sein, dass hierbei die Korruption, die in der gesamten bürgerlichen Literatur vorherrschend ist, enthüllt wird. Doch ist das alles nur für Kreise gemacht, die mit dieser 'Literatur' und ihren Interna irgendwie Fühlung haben. Die Allgemeinheit wird durch diese Art der Behandlung nicht interessiert. Das ganze Stück ist nur auf ein bestimmtes Milieu zugeschnitten. Wir haben nichts dagegen, dass sich ein Mensch auf die ihm eigene Weise wehrt. Mit Witz und Satire hat schon mancher den Gegner unschädlich gemacht. Dazu gehört aber eine gewisse Konzentration. Viel weniger jene Spekulation, die aus allem ein Geschäft machen möchte. Also ist eine Ehebruchsgeschichte mit den Dingen unmittelbar verbunden, das Gegenständliche für das Parkett. Der Ehebrecher ist ein Biedermann von Edelmut und lauterster Gesinnung, dazu ein Dichter.

In einigen Episoden ist Kaisers Talent unanfechtbar, und zwar gelingt ihm noch immer die haarscharfe Charakterisierung des Kleinbürgertums in seiner ganzen Erbärmlichkeit. Diese Nebensachen entbehren tatsächlich nicht einer drastischen Komik. Doch ist eben hier die Darstellung nüchtern und ganz belanglos und umgeht jene Forderungen, denen jedes Theater um seiner technischen Höherentwicklung willen aufgreifen müsste. Das Schauspielhaus arbeitet mit zwei, drei 'Kanonen' und legt auf eine einheitliche Leistung des Darstellerensembles gar keinen Wert. Mit einem bisschen Maskerade lassen sich solche Mängel nicht vertuschen. Böhm und Stoeckel in den Hauptrollen legten es, ganz im Sinne des Textes, auf Kontraste an, vielleicht auch, um die snobistische Sprache zu verdeutlichen. Als ernsthafteste Erscheinung stand inmitten die einzige weibliche Erscheinung, die Francine der L. Kayser.

430. anon., *Magdeburger Zeitung*, No. 48, 26 Jan.

[...] Aber weit fehlt, der glaubt, dass Diebolds 'Denkspieler' zur Abrechnung ausholt; er uzt seine Analytiker höchstens ein bisschen durch Randbemerkungen im Dialog. Hauptsächlich zu gutartigen Schwanksituationen nutzt Kaiser den Anlass aus, und man würde sich der gelungenen

Stilübung des Dramatikers in dieser Gattung restlos freuen, wenn nicht die erneute Verengung des Motivkreises in seinem Schaffen eine Schwächung seiner Hellhörigkeit für das Akute, das morgen aktuell wird, verriete. Auch über diese sich lockernde Beziehung zur allgemeineren Zeitproblematik wird noch zu reden sein. Fritz Viehwegs Regie ging auf grobe Wirkung aus. Der Beifall, nach dem zweiten Akt stark, liess am Schluss nach.

431. anon., *B. Z. am Mittag*, No. 26, 27 Jan.

An sich könnte das dreiaktige Lustspiel *Papiermühle* Georg Kaisers auch von einem Herrn X. geschrieben sein. Das wäre zwar minder günstig für sein Bühnenwallen, aber man hätte immerhin Anlass, einem Zeitgenossen eine ermunternde Würdigung zu widmen. Da jedoch Georg Kaiser der Verfasser ist, hat man festzustellen, dass da wieder einmal jemand unter seinen geistigen Verhältnissen produziert hat.

[...] Man sieht: ein ausgezeichneter Stoff. Doppelt fade also, dass sich Kaiser bei seiner Gestaltung in keinerlei geistige Unkosten gestürzt hat. Ein bisserl Komödie (ihre Hauptsubstanz, Monsieur Duchut [...], ein bisserl Schwank (die vier Provinz-Roués mit strenger Parallelität des Gebarens), ein bisserl Seelen-Kantilene (Dichters Sonne im Herzen) und einiges unbewusst Bekennerische, wie Duchuts Lobpreisung behaglich-eleganten Lebens, das sind die vier nicht gerade innig-gesellten Elemente von Kaisers jüngstem Bühnenwerk.

Die Aufnahme, die die Premierengäste des Leipziger 'Schauspielhauses' der Novität bereiteten, bezeugte Wohlgefallen ohne Überschwang. Die Aufführung, von Fritz Viehweg selber mit viel Geschick inszeniert, hob – nicht zum Schaden der Wirkung – das Komische hervor und gab so dem Duchut Hans Böhms eine feste Standfläche, ohne dem Gegenspieler, dem Dichter des ungemein-kultivierten Otto Stoeckel, das Feld einzuengen.

432. hgr., *Leipziger Volkszeitung*, No. 23, n.d., GKC.

[...] Papiermühle, das bedeutet endlich bei dem Dramatiker Georg Kaiser in seinem neuen Lustspiel einen zunächst unverständlichen Titel, der sich dann bald als Name der bewussten Gastwirtschaft, des Ortes der Handlung, entpuppt, sich aber weiterhin im Verlaufe der nicht gerade stürmischen Aktion als doppelsinnig enthüllt. Nämlich, meint Kaiser, der ganze moderne Literaturbetrieb ist nur so eine Art Papiermühle, in der einer ein erfolgreiches Buch macht, ein sensationelles Theaterstück, und der andere setzt sich hin und schreibt ein Buch über den Mann, der vorher Bücher geschrieben hat; um durch Makulatur über etwas, was nach

seiner eigenen Meinung auch bald Makulatur sein wird, selber fix ein berühmter Mann zu werden. Über den erfolgreichen Bühnenliteraten Georg Kaiser sind in den allerletzten Jahren nicht weniger als drei ziemlich dicke Bücher erschienen, von denen vielleicht eines brauchbar, all dreie aber überflüssig sind. Also hat er da ganz recht. Nicht nur in Paris wird Papier oft in Papier gewickelt und dünne Prosa mit dünnerer Prosa zugedeckt.

Aber Kaiser, der diesmal auf den Pfaden des französischen Gesellschaftsschwankes wandelte, hat da noch eine Verschärfung angebracht. Der Mann, der das Buch über die Bücher des anderen schreibt, will die Frau ausspionieren, die jenen zu seinem letzten erfolgreichen Drama begeistert hat, als er mit ihr in 'Papiermühle' wohnte. Dazu nimmt er nach 'Papiermühle' seine eigene Gattin mit und es stellt sich im Interesse einer hinreichenden Abendfüllung für den unmässig begriffsstutzigen Literaturschmock erst im letzten Akte heraus, dass eben seine eigene Gattin die Inspiratrix des Dichters in 'Papiermühle' war. [...]

Dazu liesse sich denn sagen: So, bester Auto [sic], ist das Leben denn doch auch in den allerverschmocktesten Literaturkreisen noch nicht ganz. Dein Papier vomierender Nachschriftsteller ist nur eine mässig konstruierte Schwankfigur und das ganze ein ebenso mässiger Schwank: Papier über Papier. Nicht mehr gewollt zu haben, ist für Georg Kaiser zu wenig, für einen Theaterunterhaltungsabend nur notdürftig genug.

Was das Problem Dichter und Kritiker angeht, so ist es von Kaiser ja eigentlich nicht ganz nobel, den Kritiker nicht nur zu einem geistigen Trottel, sondern auch zu einem erotischen Un-Mann und physischen Feigling zu machen. Darüber, dass viele Kritiker Trottel sind, reden wir gar nicht erst – mein Gott, was sind denn die meisten Autoren? Aber man fragt sich, wenn der Dichter ein so forscher Liebespartner ist, warum muss der Kritiker gerade in dieser Beziehung impotent sein? Möglicherweise gibt es viele impotente Kritiker. Aber ich frage mich denn doch, ob das gerade als Berufskrankheit gelten muss. Jehova hat bekanntlich Feindschaft gesetzt zwischen den Samen des Weibes und den Samen der Schlange. Ich glaube nicht, dass irgendeine Gottheit auch Feindschaft setzte zwischen den Samen der Dichter und den Samen der Kritiker. Darum möchte ich aus dem ganzen Problem eigentlich nicht so eine – 'Samenhandlung' gemacht wissen.

Aber Spass beiseite: Die Feindschaft besteht nur zwischen demjenigen Literaten, der Romane und Theaterstücke schreibt einerseits, und demjenigen, der sie kritisiert, auf der anderen Seite. Und sie besteht zumal innerhalb dessen, was man heute Literaturbetrieb nennt, und was in Wahrheit nicht mehr als ein kapitalistischer Betrieb neben anderen solchen Betrieben ist. Aber der Dichter sollte Feind des Kritikers sein oder gar der Kritiker sich über den Dichter erheben? Unsinn, dem Kritiker ziemt die Haltung des

verehrenden gegenüber dem wirklichen Dichter, und dem Dichter ziemt die Haltung des dankbaren Freundes gegenüber dem wirklichen Kritiker. Alles andere ist vergänglicher Literaturschmus von heute.

Georg Kaiser, ein immerhin befähigter Literat, hat es sich eben ein bisschen zu leicht gemacht. Ob man gerade den Kritiker in einer etwas ehemaligen Maske Alfred Kerrs spielen musste, wie es Herr Böhm tat, ist die Frage. Dass man ihn natürlicher karikieren und nicht nur auf einen an sich schon akustisch unwahrscheinlichen Ton spielen musste, ist sicher. Stoeckels Dichter war ein Prachtkerl, wobei man nur hinzufügen muss, dass die Rolle es in keiner Richtung erlaubt, mehr als ein durchschnittlicher Prachtkerl zu sein. Im übrigen Ensemble der Schauspielhaus-Uraufführung wurde allerhand derbe Komik nicht mit Unrecht geliefert, da der Dialog ohne solche Posseneinlagen sich selber nicht bis zu Ende tragen würde.

Lotte Kayser, die vom Kritiker zum Dichter hinüberwechselnde Ehefrau, ist so schön, dass sie beinahe schon deswegen Talent hat. Sie hat es jedoch auch ausserdem und fängt schon an, davon Gebrauch zu machen. Solange sie noch ein Viertel Ziererei mit drei Vierteln natürlichen Spieles verbindet, werden ihr alle ihre Schönheit vorwerfen. Wenn sie es lernt, selber zu vergessen, dass sie körperlich wohlgebildet ist, wird man allgemein ihr Talent bemerken.

433. Hans Natonek, *Neue Leipziger Zeitung*, No. 27, n.d., GKC.

Georg Kaiser lässt sich in dieser Komödie ganz von seiner Virtuosität tragen. Sie ist gross, wir wissen es und haben davon stärkere Beweise bekommen, – aber wohin wohin trägt sie den Dichter diesmal? Weder hoch, noch tief, noch weit. Sein Wurf ist nicht gross, nicht kühn wie sonst, und unschwer erreicht sein Sprung das nahgesteckte Ziel.

Eine amüsante Fabel – das Anekdotische ist bei Kaiser stets reizvoll – wird geschickt durch drei Akte gedreht. Aber gar zu lustspielhaft glatt geht diesmal das Rechenexempel auf. [...]

Im ersten Akt schon weiss der Zuschauer schmunzelnd, dass die unbekannte Geliebte des Dichters, deren Existenz der Kritiker erforschen will, niemand anders ist als die eigene Frau an seiner Seite. Ein solches Wissen, das mit einem abgründigen Nichtwissen des 'literaturforschenden' Gatten verbunden ist, garantiert nach bewährtem Rezept ein abendfüllendes Vergnügen. Francine, die Frau des Kritikers, weiss sich keinen besseren Rat, als auf den heiklen Schauplatz den Dichter telegraphisch zu beordern. Diese Eingebung kommt ihr aber weiss Gott nicht aus dem eigenen ratlosen Herzen sondern aus dem klugen Kopf des Verfassers, der seine kleine Handlung weitertreiben muss. [...] Das freiwillige Eingeständnis Olliers macht dem Spass, der

bereits überspitzt ist, ein Ende.

Dass schon im zweiten Akt die Komödie ins Schwankhafte hinüberspielt, ist bei weitem nicht so schlimm, als dass sie im dritten Akt konventionell lustspielhaft wird. Duchut verzichtet auf seine Frau, als er erfährt, dass just in dieser Stunde sein Schwiegervater, der Minister, demissioniert hat. Mit so billigen Mitteln – 'Das Ministerium ist gestürzt – wir lassen uns scheiden!' – hat Georg Kaiser bisher nicht gearbeitet. Würde er seinen Dialog nicht in der ihm eigenen straffen, sprachgebändigten, konstruktivistischen Form durchführen –: es wäre schwer, in diesem Stück den Georg Kaiser von einst wiederzuerkennen.

Und was war zu beweisen? Dass Hohlköpfe sich unter dem Vorwand der Literatur 'im Namen der Mitwelt' an erfolgreiche Dichter heranmachen, sich in ihrem Schatten sonnen, Intimes erschnüffeln und daraus Kapital und Sensation schlagen. Was hier mit Recht als üble Literaturreportage verhöhnt wird, steht, wenn es nach dem Tode des Dichters ausgeübt wird, als ernsthafte Literaturforschung hoch in Ehren... Bewiesen sollte ferner werden, dass das Vorbild des Dichters, das ihn zur künstlerischen Gestalt anregt, in den blöden Augen des Profanen, hier des eigenen Ehemannes, gar keine auffallenden Züge trägt.

Papiermühle – eine symbolische Wortwahl. Es wird in der Tat Papier, Literatur, Makulatur gemahlen. Ein Stück unter Schriftstellern: der Produktive und der Reproduzierende, bei dem es zum Schöpferischen nicht langt. Schon einmal, in der *Flucht nach Venedig*, schrieb Kaiser ein Literatenstück. Dort war die Ausbeutung des Erlebnisses durch das Wort tragisch, hier ist sie komödienhaft gewendet.

Die hübscheste Stelle des Stückes, die dank der Spielleitung Fritz Viehwegs und der Darstellung durch Hans Böhm besonders hübsch geriet: wie der kleine, im Grunde erbärmliche Literat – Kneifer am Schnürsenkel – sich mit dem Tempo der Zeit brüstet und, ohne sich vom Platz zu rühren, mit lächerlichen Beinen zu laufen beginnt und überschnappend ausser Atem gerät, weil er in sein Buch unbedingt das intime Liebesleben des berühmten Dichters aufnehmen will. Der entfesselte, schamlose Ehrgeiz strampelt da brutal mit den Füssen und gebärdet sich maschinell. Die Mechanik des hundertpferdekräftigen Motors wird da auf geistige Dinge angewandt. Hier ist ein komödisch wertvolles Element. Leider kommt es viel zu kurz weg. Böhms Leistung – diese kraftlose, klebrige Fistelstimme! – war weitaus die beste des Abends. Otto Stoeckel, mehr Sportsmann als Dichter, hat sich weniger als Mensch, denn als Arrangeur der Komödie zu betätigen, die er überlegen lenkt. Eine [sic] bisschen mehr Ironie täte ihm wohl. Die Abrechnung mit den Spiessern nimmt er ein wenig zu schwer. Lotte Kayser, wunderhübsch anzusehen, blieb leider farblos. Sie war allenfalls die Francine des Literaten, aber keineswegs die Francesca des Dichters. Rudolf Schaffganz: der Kleinstädter, der es mit dem Pariser Tempo hat, die übrigen Stammtischler in der 'Papiermühle' (Walden, Braunstein, Wötzel) und Balqué (Wirt) belebten das Stück

nach seiner schwankhaften Seite. Das Bühnenbild (Franz Nitsche) war sauber und sorgfältig, der Beifall zurückhaltend. Doch hat sich wohl niemand ernstlich gelangweilt.

28.5.1927, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Eduard Sturm; Franz Everth (Duchut); Peter Esser (Ollier); Eleonora von Mendelssohn (Francine); Friedrich Rosenthal (Vautel).

434. C. Nörrenberg, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers Stück: *Papiermühle*, dessen literarischer und theatralischer Wert hier nicht erörtert werden soll, gab Gustav Lindemann Gelegenheit zu einem Kabinettstück der Regiekunst: schon die Masken versetzten sofort in französische Provinz und in heiteres Behagen; jeder der drei Spiesser (Eugen Dumont, Ludwig Schmitz, Karl Kyser) war ein in sich vollendeter Typ, glänzend Kurt Reiss als Provinz-Stutzer und Paris-Anwärter; Franz Everth als literarischer Ruhmschmarotzer, 'Cocu' und bebender Rächer seiner Ehre, machte seine Rolle bis ins kleinste lebendig; an Peter Esser (Ernest Ollier) entdeckte man neue, schneidige Züge, und die mehr passive Rolle der Francine war bei Eleonora v. Mendelssohn gut aufgehoben. Eduard Sturms Bilder stellten eine richtige ausgedörrte, gottverlassene Sommerfrische hin; und wenn das Stück als Ganzes und szenenweise geradezu durchschlug, so kann das die Spielleitung für sich selbst mindestens in der gleichen Höhe buchen wie für den Dichter. Erfolg und Beifall waren stürmisch.

435. Viktor M. Mai, *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1927.

Dieses Lustspiel, davon an dieser Stelle gelegentlich auswärtiger Aufführungen, zuletzt in Krefeld, schon mehrfach die Rede gewesen ist, wurde am Samstag gleichzeitig im Düsseldorfer Schauspielhaus und in den Berliner Kammerspielen zum erstenmal gegeben, dort inszeniert von Gustav Lindemann, hier von Berthold Viertel, von dem es heisst, dass er, unbefriedigt von der 'Provinz', wieder ganz in Berlin sich niederlassen wolle... Es wäre bestimmt nicht uninteressant, die zwei Aufführungen miteinander zu vergleichen.

Vielleicht gewannen sie beide durch die Idealkonkurrenz, die Düsseldorfer Aufführung jedenfalls bekundete einen Grad von Theaterkultur, von amüsantem Schliff, von geistreicher Laune, die selbst in diesem Hause freudig überraschen musste, wo man wertvoller, reifer

Bühnenkost zu begegnen sicherlich gewohnt ist. Was könnte aus diesem Stück, das an sich, in seiner Gestaltung von Menschen und menschlichen Gefühlen, leicht wiegt, aber entzückt durch die souveräne Überlegenheit seiner satirischen Betrachtungsweise, an Wirksamkeit, an Lebensspiegelung, an Schauspielerei noch herauszuholen sein, das nicht hier in entzückendster Vollendung herausgeholt worden wäre?

Das werte Publikum war denn auch höchlichst angetan und erbaut von der Sache und geizte wirklich nicht mit Beifall. Den bei offener Szene hätte es sich freilich besser verkniffen, er erscholl bei der Abfuhr, den sich die vier kleinstädtischen Spiesser holen, und liess doch etwas sehr auf die naive Einstellung schliessen: Ha, dem gönn ich's, der hat's verdient!

In dieser *Papiermühle* schneiden sich eigentlich zwei Komödienstoffe.

Die erste Komödie. [...] Spiesser-Komödie also.

Die zweite Komödie. Das Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Biographen [...]. Es gibt keinen Schutz vor dem Biographen Duchut, von Georg Kaiser recht durchsichtig nach einem bekannten Berliner Kritiker gezeichnet, der das Wort von der Kritik als Kunstwerk geprägt hat. [...]

Die Komödie des Kritikers und Biographen.

Leider ergeben beide Komödien zusammen noch keine Komödie schlechthin, noch keine Komödie der Form und der menschlichen Tiefe nach. Und schade vor allem ist es, dass die Biographen-Komödie nicht tiefere Behandlung erfuhr.

In Eduard Sturms szenischen Bildern klang das banale, kümmerliche Sommerfrischen-Motiv geradezu köstlich auf. Dieser Restaurationsgarten, diese Glasveranda, dieses Balkonzimmer hatten Sonne in Fülle, aber auch Staub und Lokomotivenrauch und Langeweile. Um hier zu weilen, musste man schon abgründig verliebt sein wie Ernest Ollier und Francine oder von seinem Thema besessen wie Raymond Duchut oder gottverlassen verblödet wie die Herren Gonon, Piveteau, Decaplain und Bertin, die von Ludwig Schmitz, Karl Kyser, Eugen Dumont und Kurt Reiss in den komischsten Nuancen verkörpert wurden und zumal überwältigend sich differenzierten in der Szene, da sie vor Duchuts zitternde Pistole gestellt wurden.

Peter Esser verlieh dem Dichter Ernest Ollier eine herzerfrischend scharmante Art, sich mit Menschen und Dingen zu beschäftigen, und Franz Everth dem Raymond Duchut eine heitere Aufgeblasenheit, wie geschaffen dazu, Georg Kaisers vertrackt grossspurige Sätze zu sprechen, während Eleonora v. Mendelssohn als Francine ganz Sensibilität und Seelenhaftigkeit war. Friedrich Rosenthal als nervös bekümmerter Wirt Vautel und C. H. Emmerich als einfältig-schlauer Kellner Maurice rundeten das Ensemble charakteristisch ab, das zum Schlusse, von anhaltendem Beifall gerufen, sich immer wieder zeigen musste.

436. H. Sch., n.d., n.s., GKC.

[...] Gänzlich aus dem Hirn springt diese kalte Sache. Um eine klare Grundidee mengt sich seltsam Kolportage und papierne Parodie. Die Hauptfigur des Kritikers ist konsequent gezeichnet, aber sie bleibt ein funktionierender Mechanismus. Die Spiesserfiguren erinnern stark an eigene Vorbilder, auch Situationen. Wie immer bei Georg Kaiser ist der Titel prägnant; das Lustspiel *Papiermühle* hat seinen wahren Namen gefunden. Viel Papierdeutsch ist in dieser Mühle gemahlen, aber der Dialog und die Zuspitzung einiger Situationen ist wiederum haarscharf und unerhört klar.

Die Regie hatte die Wahl, das Stück als Kitsch an sich aufzuziehen oder aber den Kitsch zu persiflieren. Gustav Lindemann hatte sich, wie es schien, für das Letztere entschieden. Köstlich begann das Spiel mit dem leeren Szenenbild des ersten Aktes, das schönste Illusionen südlichen Sommers heraufführte; geradezu überwältigend lockte das Gezwitscher und Gegurre der Sommervögel in ländliche Gefilde. Dann traten die Menschen auf. Mehr oder weniger passten sie sich dem vorgezeichneten Stil an, wobei Herrn Everth als Raymond Duchut das besondere Verdienst zufällt. Seine Kritikerfigur stolzierte mit Eleganz auf der schmalen Brücke, die den Kitsch mit der Persiflage fein verbindet. [...] Die Schiessertypen der Herren Schmitz, Kyser, Dumont und Reiss erschienen zu sehr dem Schwankmilieu angenähert, als dass sie sich organisch in diese abstrakte Lustspielgegend eingefügt hätten; Friedrich Rosenthals Wirt Vautel war eher am Platze. Peter Esser als Dichter Ollier pendelte zwischen einfachen [sic] und zugespitztem Gefühl; es war zum guten Schluss nicht mehr auszumachen, ob seine gelegentlichen Gefühlswandlungen echt oder unecht waren. Da nicht anzunehmen ist, dass eine derart verwischte Stillinie im Sinne der Regie gelegen hat, möchte man annehmen, dass Georg Kaisers Textbuch den Übelstand verursacht. Der Autor hat ja seit *Margarine* und *Kolportage* den Courths-Mahler-Kitsch mit so viel hingebender Liebe verspottet, dass er sich in ihm wohlzufühlen beginnt.

[May 1927], Kammerspiele, Berlin. Dir.: Berthold Viertel; sets: Artur Pohl; Otto Wallburg (Duchut); Lothar Müthel (Ollier); Grete Mosheim (Francine).

437. H. Ihering, 30.5.1927, in *Von Reinhardt bis Brecht*, (Reinbek: Rowohlt, 1967), 252–53.

Zu den leichten Stücken von Georg Kaiser *Kolportage*, *Der mutige Seefahrer* kommt jetzt die *Papiermühle*. [...]

Ein gewichtsloser Schwank. Dichter, Kritiker? Das ist nebensächlich. Die Menschen werden aus ihrer Art nicht

bewegt. Theatertradition ist alles. Wesen und Beruf? Was geschieht, könnte genauso zwischen Advokat und Staatsanwalt vor sich gehen. Es sind die ständigen Spielfiguren, wie König, Bauer und Dame, diesmal Dichter und Kritiker. Nur Bühnenkontrast. Nur Kennfarbe. Nur Signal. Es sind die ewigen Schwankrequisiten der Bühne.

Wer in diesem Lustspiel Aufschlüsse sucht, ein Problem behandelt sehen will, auf psychologische Entdeckungen 'über das Verhältnis zwischen Kritiker und Dichter' ausgeht, kommt nicht auf seine Rechnung. Da aber so viele Berufe abstrapaziert wurden, wenn im Grunde nur Masken und Typen, die alte Commedia dell'arte, die alten Harlekine gemeint waren, wäre der Ernst komisch, mit dem man es übelnähme, dass auch der Kritiker in dieses Possenschema gerät.

Wenn Georg Kaiser mit den Mittelpunktfiguren nicht auskommt, schiebt er andere ein, Spiesser, gleichfalls alte Typen, gleichfalls ewiges Schwankrequisit. Aber bewundernswert bleibt immer die Unbekümmertheit, mit der er dem Theater dient, mit der er dem Publikum Situationen hinwirft. Eine Handgelenkübung. Eine Etüde. Papiermühle ist der Schauplatz. Papier sind die Literaten, Papier Dichter und Kritiker. Papier ist das Stück. Nur dass Papier von Georg Kaiser noch immer Bühne heisst.

Man langweilt sich höchstens einmal: wenn im zweiten Akt zwischen dem Dichter und Francine dialogisch aufgeholt wird, was wir situationsmässig aus dem ersten Akt schon kennen. Der Erfolg in den Kammerspielen war überraschend. Überraschend, weil *Papiermühle* Dessert ist, eine Nachtvorstellung wie *Was Sie wollen*, ein dreiaktiger Einakter, ein gesprochenes Vaudeville. Ein artistischer Spass, nicht für feierliche Sessel, sondern für eine 'Kleinkunstbühne', die man zu beliebiger Stunde besuchen, zu beliebiger Zeit verlassen kann. Entzückendes Kabarett, delikate Kammerrevue.

Eine reizende Vorstellung. Otto Wallburg als Duchut nicht nur in unausschöpfbarer Laune, sondern meistens sogar textdeutlich, mit Aussparung und Einschnitten spielend. Überschuss und Disposition. Grete Mosheim, drollig verlegen, ohne Überstürzung. Lothar Müthel entfaltete sich in seiner ersten Szene farbig. Später schien er nervös zu werden. Er kurbelte an und fand nicht immer das Gleichgewicht, das seine letzten Rollen auszeichnete.

Einen frechen Provinzknirps mit Pariser Tick spielte Heinz Rühmann. Umwerfend wie in den *Lockvögeln*, und diesmal bestimmt ohne Zufallskomik. Jeder Satz, jede Pause, jede Bewegung sass. Eine köstliche Präzisionsleistung. Nur manchmal hat man für Sekunden das Gefühl, dass die Provinzjungen, die er darstellt, noch Reste von Provinzroutine abzustreifen haben.

Regie führte, frei von früherer Problematik, sicher, klar und schauspielerisch beschwingt, Berthold Viertel. Die Bühnenbilder waren von dem Darmstädter Theatermaler Artur Pohl. Lustig, aber noch mit kunstgewerblicher Farbenspielerei. Die Begabung könnte man erst nach anderen

Aufgaben beurteilen.

438. Arthur Eloesser, *Die Weltbühne*, 23 (1927), No. 23, 910–11.

Aus Georg Kaisers elektrisch betriebener Papiermühle ist wiederum ein Manuskript herausgefallen. Ein Dramaturg, falls es noch Dramaturgen gibt, hebt es auf und bringt es dem Direktor: Sie lesen das in dreiviertel Stunden. Der Direktor sagt: ganz nett. Und nicht teuer. Paar bescheidene Dekorationen. Den Biographen des Dichters bekommt der beliebte Otto Wallburg. Die kleine Frau bekommt die beliebte Grete Mosheim. Den Dichter, der sie ihm abnimmt – aber das sagt er schon zu dem erfahreneren Theatersekretär – fragen Sie mal bei unsern Liebhabern rum, sie werden ja nicht alle filmen. – Nicht allen Manuskripten ging es so gut, die aus Georg Kaisers Papiermühle fielen. Manche hat der Wind verweht, und wie viele Dutzend es schon sind, das wissen nur seine dickbändigen Biographen. Merkwürdig, wie wenig der ingeniöse Veranstalter von Morgens bis Mitternacht und von andern geistesschnellen Erfindungen zu einer Marke geworden ist. Das Theater begegnet ihm immer wieder wie zufällig, es nimmt ihn einmal an, es lehnt ihn einmal ab, und das ohne Entschuldigung oder Beschämung, als ob er eine blosse Utilität wäre. Bequem ist Kaiser auch, kommt zu keiner Vorstellung, stört keine Probe, nimmt keinem Darsteller oder gar einem Regisseur den Applaus weg. Eine fast anonym gewordene Existenz, zu reiner Sachlichkeit abgeglättet, farblos und flüssig wie ein gut raffiniertes Öl, das die Maschine des Theaters in Gang hält.

Der Direktor hat recht: ganz nett! Der Biograph, der mit seiner kleinen Frau nach Papiermühle reist, um das letzte erotische Erlebnis des von ihm ausgebeuteten Dichters auszuspüren, und der als die in schönen Versen gefeierte Francesca seine Frau feststellt, das ist Einfall, Erfindung, in drei schmalen Akten so glatt heruntergerissen, wie es nur ein erfahrener französischer Schwankdichter besorgen würde, so ein haushälterischer Routinier, der nicht mehr die erste Blüte und die zweite Fülle hat. Ich habe stellenweise gelacht und bin stellenweise dankbar gewesen; denn durch fast vierzigjährigen Umgang mit dem Theater habe ich die Naivität meiner eigenen Blütejahre längst wiedergefunden. Aber ich bin inzwischen auch ein deutscher Mann geworden.

Warum heisst der Dichter Ernest Ollier, warum heisst der Biograph Raymond Duchut, warum schwärmen die Böotier zu Papiermühle von Morgens bis Mitternacht von Paris? Mit französischen Knebelbärten und Provinzfiguren? Nur Heinz Rühmann bringt seine eigene Maske mit, sein natürliches Maulwerk von geschliffener Schnoddrigkeit, ein echtes Söhnchen von Max Adalbert. Diese dreieckige Geschichte könnte genau so gut in einem pittoresken Vorort von Berlin, besser noch in Schwabing spielen. Aber dann müsste sie eine

eigne Farbe haben. Georg Kaiser hat gespart. Ohne sie weiter auszutuschen, gebraucht er Schablonen aus einer fertig gelieferten Konvention, den schlanken Liebhaber von immer, den dicken Hahnrei von immer, das süsse Frauchen von immer, das aber mit Grete Mosheim die Knospe der Mädchenhaftigkeit noch nicht gesprengt hat. Den Lothar Müthel macht nur der Theaterzettel zum Dichter, den Otto Wallburg macht sein Notizbuch nicht zum Biographen; darin könnten auch Ordres notiert werden. Warum führt Georg Kaiser fremde Muster ein? Ein deutscher Dichter, der in seiner ersten, seiner zweiten, seiner dritten Periode – ich bin nicht sein Biograph – doch aus erster Hand geliefert hat.

Ich habe schon einige Zeitgenossen bei lebendigem Leibe biographiert und fühle mich trotzdem von dem Biographen mit dem Notizbuch nicht getroffen. Aber auch nicht im geringsten. Weil der Mann gar nichts vom Metier hat, das entsetzlich sein kann, ist er nicht komisch, sondern albern. Wenn Georg Kaiser durch seinen Schwank wirklich eine Rancüne befriedigte, wenn er auf irgendwen oder irgendwas zurückschiessen wollte, so hat er sehr schwach geladen. Der Diebstahl, der einer Frau, eines Geldbeutels, eines Biberpelzes ist ungefähr der ewigste Stoff aller Schwänke. Aber seit wann stiehlt der Dichter? Der hier nicht nur der unternehmendere, sondern auch der weltläufigere, dazu der mutigere ist. Der die Sache als vordenkender Praktikus lächelnd in Ordnung bringt gegen den betrogenen Ehemann, gegen den Chor der blamierten Papiermühlener, die auch mal bei der kleinen Frau naschen wollten. Des Dichters Stärke liegt doch im Dichten, im anderswo zu Hause, im anderswie tapfer und stark sein. Die dem Biographen abgewonnene Frau folgt ihm, weil er der edlere ist, weil er sie mit der tiefern Liebe wahrhaft verdient. Da habe ich nicht mehr gelacht. Wenn nicht allein die Schlauheit siegt, wenn sich das Pathos zu Tisch setzt, wenn sich die Tugend zu Bett legt, dann hat die Komödie aufgehört. Wohin reisen wir? fragt die kleine Frau. – Zu uns, sagt der grosse Dichter. Da gehts doch ins Larmoyante, da fahren die Dichter von heute nicht mit, Kerle wie die! Was aber die Biographen anbelangt, so müssen wir dieses Kapitel den Vertrauenden und Zutraulichen überlassen, die Georg Kaisers elektrisch betriebene Papiermühle auseinander genommen und dickbändig wieder zusammengesetzt haben.

[1927], Erstaufführung, Schauspielhaus, Munich. Dir.: Schweikart (also Ollier); Horwitz (Duchut).

439. J. St-g., *Völkischer Beobachter*, Jg. 40, 13.8.1927.

Hiesse das Hotel, worin die Handlung des dreiaktigen Lustspiels *Papiermühle* von Georg Kaiser vor sich geht, 'Schwarzer Adler', 'Zum roten Ochsen' oder ... 'Weisses

Rössel', wie der blutige Oskar sein viel gegebenes Lustspiel benannte, so würde das Stück eben einen anderen Hotelnamen tragen.

Aber eine innere Beziehung zwischen dem Titel und dem Inhalt eines Dramas, ob Tragödie, Schauspiel, Lustspiel, Schwank, soll doch bestehen, so lehrte man uns schon in der Literaturgeschichte, und Gotthold Ephraim Lessing schrieb darüber auch des langen und breiten in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*.

Stimmt auch, denn das Kaisersche Lustspiel ist durch die unersättlichen Kiefern der anderen Papiermühle, genannt Literatur, gewälzt worden. Es ist nur verständlich durch den Begriff des Literaten, jenes anämischen, Papier fressenden und Papier ausscheidenden zweibeinigen Geschöpfes, das einerseits als Schriftsteller und anderseits als Kritikus durch die Gegenwart spukt.

Dieser Tage sah ich einen armen Kriegskrüppel in einem Gasthaus, der, weil er von dem 'Dank' des Vaterlandes in Gestalt einer Hungerrente nicht leben kann, sich als Verschlinger von Papierschlangen produzierte, worauf er diesen unverdaulichen Mageninhalt mit Wasser begoss....

Ob Georg Kaiser auch Papieresser ist? Jedenfalls sind seine Stücke nur bedrucktes Papier mit Wasserüberguss...

Worin besteht der Witz dieses Lustspiels? [...] Und schon heftet sich ein Kritikus, der gehörnte Gatte eben dieser Francine, an seine [Olliers] Fersen, um unbewusst seines Schmukkes durch eine Biographie des genialen jungen Dichters sich Unsterblichkeit zu erringen. Durch einen etwas verwickelten psychologischen Vorgang, wobei das Konversationslexikon eine verhängnisvolle Rolle spielt, landet er ein Jahr darauf just in demselben Hotel 'Papiermühle', um an Ort und Stelle nachzuspüren, wie das bedeutende Werk entstand und wer eigentlich jene Helene war, die den Dichter dazu inspirierte.

[...] Im dritten, lustigsten Akte, kommt dann der Schwindel auf: Francine lässt sich von dem Kritikus scheiden und heiratet ihren Dichter.

Wie gesagt: Papier, Papier, Papier. Unbedingt geistreich ersonnen nach dem Vorbild französischer Boulevardschwänke, geistreich konstruiert, mit pikanten Frivolitäten gewürzt, und der Schluss mit der vierfachen Forderung auf ungeladene Pistolen entschieden witzig originell. Bei flotter Darstellung auch unterhaltend. Schweikarts Regie war glänzend.

Eine köstliche Leistung als Kritikus Raymond Duchut bot Horwitz; nicht minder drollig waren alle anderen. [...]

Beifallssturm, besonders nach dem letzten Fallen der Gardine seitens der kaiserlich-synagogalen Gemeinde...

Papier, Papier, Papier...

Der Präsident (published earlier as *Der Kongress*)

28.1.1928, Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M. Dir.: Buch; Georg Lengbach (Blanchonnet).

440. Werner Deubel, *Die schöne Literatur*, 29 (1928), 153.

Georg Kaisers *Präsident* ist ein Stück von verblüffender Albernheit. Wenn einem schon gar nichts mehr einfällt, so nimmt man einen uralten 'Typ' und setzt ihn in ein neues Milieu. Zum Exempel einen Advokaten, der einen vermoderten 'Internationalen Kampfbung gegen die Mädchenhändler' neubelebt, um dessen Präsident zu werden. 'Man muss Präsident sein in irgendwelcher Sache, dann liegt der Weg offen', nämlich zur politischen Laufbahn, zum Schwiegersohn aus altem Geblüt usw. Aber der Präsident hat eine Tochter, Elmire. Gestern war sie noch im Kloster, heute soll sie dem aufgezwungenen Bräutigam vorgeführt werden. Also der Präsident selbst ist der eigentliche Mädchenhändler, denkt man. Nichts dergleichen. Es kommt noch viel gröber. Ein Einbrecherpaar hat es auf das Vermögen des Präsidenten abgesehen, das sich in dessen Handkoffer (!) befindet und macht Elmiren die keusche Seele heiss mit den Greueln tatsächlich bestehenden Mädchenhandels. Sie entflieht mit den Dieben und dem Koffer, um ihrerseits mit der Bekämpfung des Mädchenhandels Ernst zu machen, nachdem sie den Schaumschlägerehrgeiz des Vaters durchschaut hat. Nach drei Akten sitzt der Präsident kleinlaut da, ohne Tochter, ohne Geld, in Erwartung seiner Frau und des altblütigen Schwiegersohnes. Komödie? Allenfalls Stoff zu einem gehirnschwachen Film. Jedenfalls die dümmste Konstruktion, die sich Kaiser bisher geleistet hat. Hier konnten auch Regie und Aufführung nichts retten. Es bleibt unverständlich, aus welchen Gründen die Frankfurter Intendanz mit den Uraufführungen dieser Spielzeit den Ruhm einer kulturell wichtigen und produktiven Bühne gefährdet, einen Ruhm, an dem gerade Intendant Weichert einen entscheidenden Anteil hatte.

441. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 30 (1927–28), 348.

Das Stück schwebt zwischen zwei Stilen: zwischen denkender Satire und ulkendem Schwank. Die Typen sind Karikatur aus dem Witzblatt. Die Handlung ist feinste Berechnung Kaiserscher Denkspielerei.

Im Zeitalter der vielen problematischen Kongresse erfindet Kaiser den problematischen Präsidenten dazu. Es gibt nämlich Kongresse, die überhaupt nur für die Eitelkeit des Präsidenten abgehalten werden. Unser Präsident ist Vorsitzender des Internationalen Kongresses gegen den Mädchenhandel. Es könnte auch etwas anderes sein. Die Hauptsache ist: man lässt sich interviewen, photographieren, durch Radio verbreiten und empfängt den Präfekten. Das ist im Grunde wichtiger als Mädchenhandel. [...]

Dieser Satire entspricht die groteske Handlung. Elmire, die Tochter des Präsidenten, ist eben der klösterlichen Erziehung entnommen worden, um noch heute am Schauplatz des Kongresses ihrem künftigen und ihr völlig unbekannten Gatten vorgestellt zu werden. Die in Liebe Unerfahrene wird nach alter Patriarchenweise der 'guten Partie' zugeführt. Elmire wird an den reichen Gaston Sillerin-Dudat verkuppelt und verkauft durch ihren wohlmeinenden Vater: den Präsidenten des Kongresses gegen den Mädchenhandel. Wer treibt da Mädchenhandel?

Elmire sträubt sich gegen den unbekannten Gaston. Hoteldiebe dringen in ihr Zimmer unter der Maske von Kongressmitgliedern. Sie klären die verschüchterte Naive über Mädchenhandel in Argentinien auf. Der Kongress des Papas wird dem Mädchen zweideutig. Die Erziehung des Klosters macht sie zur christlichen Idealistin. Die Eitelkeit des Vaters muss ausgerottet werden. Sie wird in Person mit Sennor Ravanini und Miss Brown nach Buenos Aires ziehen zum aktiven Kampf gegen die Mädchenhändler. Der gelbe Koffer mit Vaters ganzem Vermögen wird mitgenommen. Dann wird Papas Seele rein. Dem Präsidenten gegen den Mädchenhandel geht die eigene Tochter durch ins Land der Mädchenhändler. Der Herr Präsident hat in 'irgendeiner Sache' Kongress gemacht. In eigenster Sache hat er die Blamage. Es ist ein Nichtiges um das Präsidium an sich.

Die Unwahrscheinlichkeit der Mittel weist in die Posse. Um der Philosophie und Idealkonstruktion willen ist hier alles erlaubt. Der gelbe Koffer, Elmirens Vertrauensseligkeit, ihr christlicher Verrat, die grenzenlose Dummheit des Präsidenten – das alles dient einer leichtfertigen Handlung und einem glänzenden Gedanken. Die Figuren sind wie aus der französischen Boulevard-Posse: ihre Fadenscheinigkeit entschuldigt ironisch die Brutalität der Vorgänge. Das Stück amüsiert geistreich. Es ist nicht zum Lesen; es ist zum Spielen.

[n.d.], Komödienhaus [Berlin?]. Dir.: Schwanneke.

442. Emil Faktor, n.d., n.s., GKC.

Eine wirklich neue, geistige und szenische Entwicklung dokumentierende Vollarbeit Georg Kaisers wäre der

Julisituation des Komödienhauses, der Sommerverlegenheit Barnowskys und einer Regie Schwanneke nicht zur Verfügung gestanden. Man sah eine Jugendarbeit des Dichters, die nicht blinde Vorliebe für jedes geschriebene Wort, sondern die Not an Stücken und das Vertrauen zu der Zugkraft des Namens aktualisiert haben. Solche Berechnungen sind zumeist so schlau, dass man nicht recht weiss, ob sie auch klug sind.

Thematisch ist der vorgeführte, in Bearbeitungsprozessen recht hager gewordene Dreiakter ein Schwänkchen. Ein kleiner Advokat aus Paris gründet einen Weltbund gegen den Mädchenhandel, wobei ihn an dieser sozialen Frage nur die Würde des Präsidenten interessiert. Ihr zu Liebe macht er sein Barvermögen flüssig und lässt es sorglos, wie solche Schwankexistenzen nun einmal sind, im Hotelzimmer zu treuen Händen des siebzehnjährigen Töchterchens, das noch in Klosteridealen befangen ist. Von dem Thema Mädchenhandel sehr erregt, über das scheinheilige Verhältnis des Vaters zum Gegenstand seiner Fürsorge entrüstet, liefert das vor einer Verlobung zitternde Jungfräulein (eine seriöse Schwankfigur) die Handtasche mit dem Gelde einem Hochstaplerpaar aus. Die Hoteldiebe nehmen die Tasche und stossen das Mädchen, das mitfliehen wollte, ins Hotel zurück. Sie wird erst später entdeckt, als der Präsident des Weltbundes mit dem Gelde bereits auch seinen persönlichen Ruf als Vater einer Verlorenen gefährdet glaubte. Ihre Wiederkehr feiert er wie einen Triumph. Der von ihm in Kriegszustand versetzte Mädchenhandel wollte sich an dem Hauptarganisator [sic] der Idee rächen. Die blamable Geschichte wird als Attentat frisiert. Die Titelrolle schwelgt in Reklamegefühlen. Die Satire ist ein Schwänkchen.

Sie wird von Georg Kaisers Stilistik aufgepumpt. Das andere Hauptmerkmal des Dichters, sein Tempo, hat es schon schwieriger, die Situationen wiederholen sich, ob nun der Herr Präsident Interviewer empfängt, photographiert wird oder durchs Radio spricht, auf hohen Besuch wartet oder zu Audienzen rennt. Es ist immer Illustrationstechnik, die der Bewegungsdämonie Kaisers nicht bedürftig ist. Die Situationen werden künstlich nach uraltem Rezept verlängert. Die Hoteldiebe halten die Tochter des Präsidenten für seine Sekretärin, während sie selber von ihr als Adelsmenschen missverstanden werden. Es sind uralte Methoden des Szenischen, gegen die Kaisers rhythmisches Gefühl nicht aufkommt. Sprache und Inhalt leben im Verhältnis des Gegensatzes. Es wird eine unfriedsame Bindung, bei der das Schwänkchen die Oberhand behält.

Darüber würde weder ideale Besetzung noch eine mit Kaiser vertraute Winterregie hinwegkommen. Julius Falkenstein ist als Darsteller satirischer Partien ein Abreviaturkünstler. Sein Naturell wird durch textliche Unterlagen, die selber aus wenig Worten und viel Interpunktionszeichen bestehen, nicht gefördert. Bei all dem setzte sich die Figur in etlichen Erheiterungsmomenten durch. Dem Bedürfnis nach Komik kam die auch nur gestrichelte Hochstaplerfigur Simas entgegen. Der Darsteller

schaffte es mit seinem fülligen Ton. Sein Spiel hat Rasse – auch bei minderen Gelegenheiten.

Hedwig Wangel spielt die ruchlose Verführung. Im Leben opfert sie ihr Dasein den Gestrauchelten, hier opfert sie sich für die Kunst des Gegenteils, zugunsten ihrer Ideale. Sie ist Schauspielerin.

Für die Siebzehnjährige setzte man Marianne Hoppe, ein neues Talent, ein. Die Darstellerin kam mit der Verpflichtung zu tragischen Tönen um die Klippe des Komischen glücklich herum. Ihre Jugend hat Geschmack.

Oktobertag

13.3.1928, Uraufführung, Kammerspiele, Hamburg. Dir.: Gustaf Gründgens (also Marrien); Hans Stiebner (Leguerche); Ellen Schwannecke (Catherine).

443. Heinz Liepmann, *Die schöne Literatur*, 29 (1928), 268–69.

Die Anekdote dieses starken und eindruckstiefen Werkes scheint der Kleistschen Novelle *Die Marquise von O...* entnommen zu sein. Sie ähnelt ihr und ist doch neuartig in der knappen Sprachformulierung des Denkspielers Georg Kaiser zu einer überraschend hochwertigen und wertbeständigen Tragödie gestaltet, die in einer, bei Kaiser ungewohnten Zartheit theaterwirksam verläuft.

[...] Die Kaisersche Sprachdynamik hat aus diesem schwierigen Thema ein ganz kurzes Schauspiel geschaffen, das in der Zartheit und Innigkeit der Entwicklung einen Höhepunkt in des Dichters Schaffen bedeutet, – die Technik ist die alte geblieben, knapp, klar, pointiert, ohne forciert zu sein. Ein grosser Erfolg! Die Darstellung unter der Regie von Gründgens betont die Knappheit und mystische Klarheit des Werkes. Die Uraufführung ergriff und riss mit.

444. Arthur Eloesser, *Die Weltbühne*, 24 (1928), No. 12, 460–62.

In Hamburg, wo ich mich selbst als Vortragender über Fragen des Theaters aufzuführen hatte, begegnete ich einer Uraufführung: *Oktobertag* in den Kammerspielen. Das literarische Theater Hamburgs liegt im Besenbinderhof, nämlich in einer Höhle, in die man rettungslos eingeschluckt wird. Übrigens nicht durch einen Förderkorb, was das richtigste wäre, sondern durch eine Treppe. Da muss mal eine Rutschbahn oder etwas ähnliches gewesen sein. Ob es an der Höhle lag, an der gewissen Untertagsstimmung, ich hatte von dem Publikum den Eindruck, dass es sich in eine dunkle Veranstaltung hineinziehen liess, auf die man gar nicht so stolz zu sein brauchte. Es ist da weniger Festlichkeit, weniger atmosphärische Spannung als bei einer berliner Premiere, vielmehr ein trockener sachlicher Ernst, wie er sich für ein literarisches Ereignis schickt. Das Berlin sich wieder mal entgehen liess, und zwar mit Unrecht. Denn Georg Kaiser gehört gar nicht mehr zur nur Literatur, er hat längst den Begriff des reinen Theaters, den Sinn für Probleme, die sich in zwei Stunden erledigen lassen und so

restlos, dass ein Bodensatz von Nachdenklichkeit nicht immer übrig bleibt.

Dieser *Oktobertag* ist ausgezeichnet erfunden, Erfindung auf einer Nadelspitze, aber glänzend ausbalanciert. [...] Was tut ein Leutnant aus Langeweile? Sieht sich einen Juwelierladen an, geht in die Kirche, darauf in die Oper. Catherine besah mit ihm dieselben Ringe in dem Laden, kniete neben ihm vor demselben Hochaltar (den Namen gab die offenliegende Mütze her), sass endlich in derselben Loge. Ekstase und Unio mystica; der Leutnant wird zum Marquis von O. Woher aber das Kind? Wird von einem Schlächtergesellen geliefert, der seine Braut, die Zofe nachts besuchen wollte, und den die Haustochter in ihr Schlafzimmer zog. Kein Licht wurde gemacht. Stellen wir uns die Szene nicht zu genau vor, oder verlassen wir uns auf Catherinens jungfräuliche Unerfahrenheit, noch dazu im Zustand der Ekstase. Verlassen wir uns vor allem auf Georg Kaisers Geschicklichkeit, die fabelhaft überredet, die nächstliegenden Einwände wegredet. Der Schlächtergeselle meldet seine Ansprüche an, nicht auf das Mädchen, sondern auf eine anständige Entschädigung für seine Mühe und seine Diskretion. Sehr starke Szene zwischen dem natürlichen Vater und dem mystischen, den die Ekstase der jungen Mutter angesteckt hat. Wenn ein Liebeswunder (vgl. *Wahlverwandtschaften*) geschah, darf es keinen Schlächtergesellen geben. Also wird er vom Leutnant umgebracht, der grade umschnallt. Nicht Mord, sondern Totschlag aus der Ekstase, aber logischer gemusster Totschlag. Sehr kompliziert, sehr einfach.

Glauben wir das? Ja, wenn wir der Catherine glauben. Fräulein Schwannecke macht die Bergner nach mit schmal zusammengezogenen Schultern, mit noch leisern, selten verständlichen Hauchtönen. Wir glauben ihr dennoch und auch ihrem Partner Herrn Gründgens, obgleich er nicht das Richtige für den mystischen Bräutigam hat, auch nicht die Feinheit und Schlankheit eines Aristokraten, dem eine sehr glänzende Existenz an einem Oktobertag zerbricht. Bei völliger Schuldlosigkeit, die uns doch fast tragisch anhaucht und nicht nur für zwei Stunden: Das Leben ist merkwürdig! Was einem da nicht alles passieren kann! so zwischen zwei Zügen! Das Leben ist grausam, aber es hat auch eine schöne Grausamkeit und lauert immer noch mit Wundern. Das ernste Publikum ging mit, ging ins Wunder hinein. Die Hamburger applaudieren grundsätzlich nicht in der Pause, sondern erst am Schluss. Das geschah mit Bereitwilligkeit und Ausdauer, gegen eine Vorstellung, die man sich besser denken könnte, die der dramatischen Anekdote den Kristallschliff des Sprachlichen schuldig blieb. Die Hamburger Kammerspiele sind jedenfalls mit rühmlichen Entschluss vorangegangen. Das Deutsche Theater wird ihnen, soviel ich weiss, folgen und wahrscheinlich die ekstatischen Kräfte der Thimig für die von keinem Schlächtergesellen zu befleckende Empfangnis einsetzen. Ein Bravo für Homolkas natürlichen Vater; er wird glänzend sein. Georg Kaiser, der Dramatiker, ist eine allzu flüssige, fast flüchtige Existenz

geworden; hier hat er sich wieder einmal kristallisiert. Ein einfaches, einfarbiges, durchsichtiges Stück, aber nicht ohne magische Spiegelung, ein Kunststück des Erfindergeistes, aber nicht ohne Seele.

445. A. Frankenfeld, *Berliner Tageblatt*, 16.3.1928, in Rühle, p. 869.

Mystische Mathematik mit einem Einschlag von Kolportage. [...] Kaiser [...] täuscht den Hörer durch eine zielbewusste Dialogführung über die psychologischen Unwahrscheinlichkeiten der Handlung hinweg. Der Eindruck auf das Publikum war nach dem 2. Akt noch ungewiss, aber am Schluss von durchschlagender Wucht.

446. Otto Schabbel, *Kölnische Zeitung*, 16.3.1928, in Rühle, p. 868.

Der verstandeskühlste Logiker, der technischste Konstrukteur des jüngstdeutschen Dramas – wir sehen ihn hier auf der Flucht in die Romantik. Flieht er vor sich selbst, vor seiner eigenen Mentalität, steht der *Oktobertag* auf der Linie seines inneren Entwicklungsprozesses, ist er nur eine Art Spielbluff – das bleibe dahingestellt. – Zum ersten Male begibt sich Georg Kaiser auf das Gebiet einer abseitigen Psychologie, komponiert ein Liebesstück von fast unwahrscheinlicher Irrealität. [...] Die helle Geistigkeit des Stücks, das jeglichen Gefühlsballastes entbehrt, der komprimierte Dialog, das Offenbaren hintersinnlicher Mächte bedingen eine ungewöhnlich interessierte Spannung. Das Publikum bejahte trotz des verblüffend harmlosen Schlusses. In der Aufführung bewährte sich Gustaf Gründgens als einfühlsamer Offizier, gab Ellen Schwannecke die traumwandlerische Hysterika mit feinen Tönen...

447. Pander, n.d., n.s., GKC.

Man schreibt uns: Auch dieser neue Georg Kaiser ist ein Drama des Aufbruchs, der Entscheidung.

Ein Stoff, verwandt, doch entgegengesetzt der Kleistschen Novelle *Die Marquise von O...*, ist mit glaubwürdigem Ernst in der Sphäre einer allgemeingültigen Gesellschaftlichkeit neu behandelt; in der Stosskraft starker Szenen, in der darstellerischen Ergiebigkeit den Dramatiker Kaiser bewährend, geistig aber mit noch entschiedenerem Zugriff.

Thema ist das unlösbare Geheimnis zweier Welten, von deren einer aus gesehen, und umgekehrt, die andere stets als

verzerrt, wenn nicht unmöglich, erscheinen muss. Hier aber zwingt ein Mädchen einen jungen Leutnant, der sie nie zuvor bewusst gesehen hat, sich zum Vater ihres Kindes zu bekennen, zwingt ihn innerlich, auch seinerseits die eingebildete, imaginäre Hochzeit zu bestätigen, die ihr aus dreimaliger Begegnung, vor dem Juwelierladen ('Ringwechsel'), in der Kirche ('Trauung'), im Opernhaus ('Hochzeitsfest') unverbrüchlicher Glaube ward. Und das Kind? Statt des Geliebten war, völlig unerkannt, ein Schlächtergeselle bei dem gläubig-reinen Mädchen.

Die Umstände dieses heiklen, schwer glaubbaren Falles sind subtil, zweifelsfrei, knapp festgelegt. Dass der Leutnant am Schluss den erpresserischen Schlächtergesellen tötet, ist Symbolhandlung.

Die Aufführung an den Hamburger Kammerspielen wurde von Gustaf Gründgens inszeniert: mit voller Deutlichkeit und Würde der gesellschaftlichen Atmosphäre einer der ersten Familien Frankreichs, mit der doppelten Gegensätzlichkeit dieser Sphäre zur gemeinen Geldgier der Welt des Schlächtergesellen, sowie beider realen Kreise zum irrealen, in dem Mädchen und Leutnant befangen sind, um ihn als höhere und letzte Wirklichkeit durchzusetzen.

Ellen Schwannecke spielt die Catherine zart, mit gehauchter Miene und Gebärde, ohne Manier.

Gustaf Gründgens zeichnet den Leutnant klar, selbstsicher, zurückhaltend, bescheiden, dann steigernd ergriffen und von innen durchglüht.

Der starke Beifall blieb unbestritten.

448. P. A. Otte, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser hat aus einem an sich mageren und nicht restlos überzeugenden Einfall, den man verstandesmässig bis in alle Einzelheiten durchdacht und verankert, aber gefühlsmässig nicht ganz in der Ordnung findet, ein ausserordentlich amüsantes und reibungslos abrollendes Publikumsstück gemacht. [...]

In vier [sic] knappen und spannungsreichen Akten, die immer auf demselben Schauplatz spielen, verwandelt Georg Kaiser die seltsam traumhafte Ehe – eine 'mystische Union' nennt er die problematische Verbindung der beiden jungen Menschen – in eine reale Ehe, die nur durch den etwas gewaltsamen Tod des hartnäckig um seine Abfindung kämpfenden Schlächters getrübt wird. [...]

Über den glänzenden, scharfen und vorwärtstreibenden Dialogen vergisst man bald die Unwahrscheinlichkeit der inneren Vorgänge und lässt sich einfangen von einem theatralischen Feuerwerk, das mit phantastischer Geschicklichkeit und unheimlicher Sicherheit vorbereitet und abgebrannt wird.

Von der Aufführung in Hamburg, die von Gustaf Gründgens sehr sauber und flüssig inszeniert wurde, ist zu berichten,

dass von begeisterten Zuschauern mit lautem Beifall lange gefeiert wurde. Eindrucksvolle und ausgeglichene schauspielerische Leistungen boten Ellen Schwannecke (Catherine), Hans Stiebner (Schlächtergeselle Leguerche) und Gustaf Gründgens (Leutnant Jean-Marc Marrien).

16.8.1928, Erstaufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden. Dir.: Josef Gielen; sets: Adolf Mahnke; Antonia Dietrich (Catherine); Adolf Wohlbrück (Leguerche); Felix Steinböck (Marrien); Friedrich Lindner (Coste); Stella David (Frau Jattefaux).

449. Leo Francke, n.d., n.s., GKC.

Als sich am Ende des pausenlos durchgespielten dreiaktigen Schauspiels von Georg Kaiser der Vorhang geschlossen hatte, setzte ein Beifall und ein Bravorufen ein, wie selbst an dieser Stätte nur an besonders bemerkenswerten Abenden festgestellt werden konnte. Der hauptsächlich von der Jugend ausgehende Applaus blieb unbestritten und war auch diesmal wohlverdient. [...]

Und während er [Marrien] langsam, von unwiderstehlicher Zuneigung zu dem schönen Weib ergriffen wird, das ihm in selbstverständlicher Reinheit der Gefühle naht, lässt sich beim alten Coste der Schlächtergeselle Leguerche, Verlebter [sic] einer früheren Hausgehilfin melden, um unter vier Augen durch das Bekenntnis seiner Vaterschaft von dem entsetzten und angewiderten Coste Schweigegeld zu erpressen. Soweit ist das Stück eine geschickte Sensation, aufs höchste bühnenwirksam. Nun aber wächst es hinaus zu einem seltsam-mystisch-romantischen Fall der Psycho-Pathologie.

[...] Die Umstände dieses schwer glaubhaften, heiklen und nicht ganz unbedenklichen Falles (Aggressivität der Frau) sind subtil, knapp, im geschliffensten Dialog festgelegt. Meisterhaft in der originellen Art, mit der ein psychologisch erfasster Gedanke bis zum Ende wirklich durchgedacht ist.

Gielen hatte die Aufführung mit voller Deutlichkeit und würdig der gesellschaftlichen Atmosphäre einer der ersten Familien Frankreichs vorzüglich inszeniert. [...] Eine Überraschung [...] war Wohlbrücks geldgieriger, verschlagener Metzgerbursche, wohl die hervorragendste Leistung des Abends. Äusserlich schon in treffender Maske: Altmodische Melone, Gummikragen, Schemisett, rote Krawatte, karierte Jacke, fand er sich mit den Allüren eines Kavaliers, ein Vorstadt-Don-Juan, Idol aller Dienstmädchen in eine ihm bisher wohl fremde Aufgabe mit solchem Geschick, dass für ihn kein Lob zu hoch erscheint. Fabelhaft echt und nicht ohne Humor, wie der völlig mittellose, aber strebsame Kerl bei dem reichen Bourgeois für die Einrichtung eines Schlächterladens plädiert, und ihm auf zwei Blättern die

Kosten einer einfachen Ausstattung und einer besseren Ausführung präsentiert. In seiner Auseinandersetzung mit dem Leutnant von einem stark wirkenden Naturalismus, der aber noch eine Steigerung in der letzten Szene erfuhr, wo er beim Anblick der wohl auch von ihm bisher in ihrer hellen Schöne nie geschauten Catherine in gierige Raserei gerät und sich an die Fersen der beiden Liebenden eumenidengleich zu haften schwört. Steinböck zeichnete den Leutnant klar, selbstsicher, zurückhaltend, beherrscht, vornehm, dann steigernd ergriffen und von innen durchglüht. Die schwierige Wandlung von unberührter Schroffheit zu plötzlicher, über das eigene Wesen hinauswachsender Ergriffenheit aller Gedanken und Gefühle gelang ihm ausgezeichnet. Lindners Coste, gravitätisch, rechtschaffen, sich seines Standes als ein Mann mit einem der ersten Namen Frankreichs wohl bewusst, von erfreulicher Noblesse gegen jedermann, sympathisch in der Fürsorge für seine Nichte und Hausdame, ritterlich gegen seinen Gast, und Gentlemann, wenn auch von Ekel erfüllt, in dem Handel mit Leguerche. Antonia Dietrich [...] fand für das traumhaft Unbeirrbare dieser fast unwirklichen Gestalt die einzig möglich bezwingende Note: zart und leidenschaftlich in Miene und Gebärde, herrlich anzusehen. Stella David in einer Nebenrolle von aufopfernder Menschlichkeit. Fantos Trachten geschmackvoll wie immer. Warum aber der Faltenwurf an den Wänden, der die Proportionen des Raumes nicht zum Vorteil der kleiner erscheinenden Darsteller verschiebt?

450. Prof. Felix Reichardt, n.d. n.s., GKC.

Georg Kaiser ist unbestritten der fruchtbarste deutsche Dramendichter der Gegenwart. [...] Bei dieser unheimlichen Fruchtbarkeit ist es kaum zu verwundern, dass manche seiner Werke den Eindruck der Unausgegorenheit, der Unabgeklärtheit, der inneren Zerfahrenheit hinterlassen. Das galt auch bis zu einem gewissen Grade von dem gestern zum ersten Male aufgeführten jüngsten Kaiserschen Schauspiel: *Oktobertag*. Verschiedene Stilarten schwirren durcheinander; nüchternste Sachlichkeit mischt sich mit schwärmerischer Mystik, grobe, effektbewusste Realistik mit idealistischem Überschwang. [...] Er [Marrien] schaut zerstreut die Trauringe im Schaufenster eines Juwelierladens an, besucht aus Langeweile die Messe und des Abends die Oper, bemerkt aber nicht (erste Unwahrscheinlichkeit), dass dicht neben ihm an allen drei Orten die schöne Catherine in schwärmerischer Verehrung jede seiner Bewegungen verfolgt. Vor Schluss der Oper bricht er auf zum Bahnhof und streift dabei unversehens den blossen Arm seiner Nachbarin Catherine. In der Seele des jungen Mädchens verdichten sich nun die kleinen Erlebnisse des Nachmittags und Abends zu dem Wahne, sie habe einen Herzensbund mit dem schönen, jungen Manne geschlossen. Das gleichzeitige Beschauen der

Trauringe, der gemeinsame Segen des Priesters bei der Messe, die festliche Menge und die liebkosende Berührung im Theater, – ist's nicht gewesen wie eine geistige Hochzeitsfeier mit dem Geliebten (zweite Unwahrscheinlichkeit)? In der darauf folgenden Nacht hört sie Schritte vor ihrem Schlafzimmer. Das kann niemand anders sein als der Neuvermählte. Catherine öffnet die Tür, zieht den vermeintlichen Geliebten ins dunkle Zimmer und verbringt mit ihm eine selige Nacht. Der Beglückte ist aber (dritte Unwahrscheinlichkeit) nicht der Leutnant (der nichtsahnend im Pariser Nachtzug sitzt), sondern – ein Schlächtergeselle, der auf Liebespfaden zu Juliette, der Kammerzofe wandelt. Der robuste Don Juan wird auf diese nicht gerade alltägliche Art Vater eines Kindes, das Catherine in vollster Überzeugung für ein Liebespfand des Leutnants Jean-Marc Marrien hält [...] Inzwischen hat sich aber der Leutnant regelrecht in Catherine verliebt, erklärt sich freiwillig zum Vater des Kindes (vierte Unwahrscheinlichkeit), und zerreisst den bereits von Coste für den Schlächter ausgestellten Beschwichtigungsscheck. Im Schlussakt kommt es noch zu einer brutalen Auseinandersetzung zwischen dem wirklichen und dem präsumptiven Vater des Kindes wegen des Schweigegeldes; sie endet damit, dass der Leutnant den unliebsamen Rivalen niedersticht. Gleich danach sinkt der Leutnant Jean-Marc seiner Catherine an die Brust mit dem pathetischen Rufe: 'Nun können wir leben!' (fünfte Unwahrscheinlichkeit; denn das Blut des Ermordeten und die sicherlich nicht schweigsame Zunge der Mitwisserin Juliette werden dieses Leben nicht zum Himmel auf Erden werden lassen). Vorhang.

Man muss es der (wenigstens in den ersten beiden Akten) meisterlichen Dialogführung Kaisers zugute rechnen, dass fast alle diese Unwahrscheinlichkeiten (um nicht zu sagen: Ungeheuerlichkeiten) dem Beschauer während der Spieldauer dieses *Oktobertages* kaum in voller Schärfe zum Bewusstsein kommen. Kaiser erweist sich aufs neue als ein überaus geschickter Überredungskünstler, als ein Taschenspieler mit Worten, der den klaren Blick für Realitäten magisch zu umschleiern versteht. Nur im dritten Akt häuft er wieder einmal dermassen Sensation auf Sensation, dass es immer schwerer wird, sich von Kaisers dramatischen Spiegelfechtereien verblüffen zu lassen und dem mit unechten Tiraden lockenden Rattenfänger willige Gefolgschaft zu leisten. Zum Teil – wenn auch nur in ganz geringem Masse – lag die ernüchternde Wirkung des Schlussaktes wohl auch in einem Nachlassen der schauspielerischen Überzeugungskraft, die in den vorausgegangenen Akten für die Darsteller der beiden ungleichen Liebhaber Catherinens, Felix Steinböck (Leutnant) und Adolf Wohlbrück (Schlächtergeselle) aufrichtige Bewunderung geweckt hatte. Steinböck hätte sowohl für das Erwachen seiner Liebe zu Catherine als auch für seinen Abscheu gegen den geldhungrigen (und zuletzt auch liebesgierigen) Nebenbuhler noch etwas mehr jugendlich heisse Leidenschaftlichkeit aufbringen müssen, um den

Geschehnissen wenigstens einen Schimmer von Glaubhaftigkeit zu verleihen, und Wohlbrück schadete sich und der Verständlichkeit der Handlung durch ein Übermass von Stimmaufwand, das gerade zum Gegenteil von Wortdeutlichkeit führte. Im übrigen hat sich aber der Dichter für die glanzvolle Darstellung seines reisserischen Schauspiels herzlichst zu bedanken. Auf welcher anderen Bühne könnte er einen verständnisvolleren, alle Herbheiten und Derbheiten weise mildernden Spielleiter als Josef Gielen finden? Wo würde er je eine anmutsvoller wirkende, zarter empfindende und die mystische Veranlagung besser herausstellende Catherine antreffen als unsere Antonia Dietrich, wo einen aristokratischeren, massvoller und doch eindringlicher gestaltenden Landedelmann Coste als Friedrich Lindner, wo eine sympathischere, mütterlich besorgtere Hausdame Jattefaux als Stella David? Diesen erlesenen Vermenschlichungen von dichterischen Gestalten, die vom Autor zwar scharf gesehen, aber z. T. nur in flüchtigen Umrissen gezeichnet worden sind, ist es jedenfalls in erster Linie zuzuschreiben, dass Kaisers neues Schauspiel (dessen drei Akte erfreulicherweise durch keine längere Pause auseinandergerissen und in anderthalb Stunde heruntergespielt wurden) in Dresden eine ausserordentlich freundliche Aufnahme fand. Auch der Verdienste Adolf Mahnkes um das (sich von Anfang bis zu Ende gleichbleibende) Bühnenbild, Georg Brandts um die szenische Einrichtung, und Leonhard Fantos um die Trachten soll als gewichtiger Faktoren zum harmonischen Gesamteindruck der sorgfältigst vorbereiteten Aufführung nicht vergessen werden.

451. Wilhelm Russo, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Nun hat die Spielzeit im Schauspielhaus wirklich begonnen. Drei Akte, pausenlos durchgespielt, und dann ein Beifall, der bestätigte: das Theater war wieder lebendig geworden in diesem Stück und in dieser Aufführung. Das Stück von Georg Kaiser. Die Aufführung von Josef Gielen. Beide haben sie einen unbestrittenen Erfolg gehabt. Sie und mit ihnen das Ensemble: die Dietrich, die David, Lindner, Steinböck, Wohlbrück.

Und dies gehört nicht einmal zum Stärksten, was Kaiser geschrieben hat. *Gas* etwa hat weit kolossalere Masse, *Von morgens bis mitternachts* ist viel explosiver, *Nebeneinander* ist unvergleichlich erregender als dieses Schauspiel, das der Dichter in einer Vorbemerkung ein Liebesstück nennt. Trotzdem, auch *Oktobertag* ist echtester Georg Kaiser: echt in der Knappheit der Formulierung, echt in der Virtuosität, mit der ein höchst schwieriges und nicht leicht zugängliches Motiv für das Theater gewonnen wird. Eher ein lyrisches Motiv als ein dramatisches – und dennoch in die Sprache des Dramas übersetzt. [...]

Ein Mysterium. Aber eins mit gläsernen Wänden. Auf der Bühne können diese Wände leicht zerbrechen. Oder aber: sie können durchleuchtet werden, so dass die innere Architektur aufstrahlt. So war es bei Gielen. Er fasst den Ton und verfolgt ihn, auf und ab, bis zum Ende. Erste Szene: die Hausdame, Stella David, in einem Zimmer, das nur ein Raum ist zwischen blaugrauen Vorhängen, diskretes Kunstgewerbe (Mahnke – Brandt). Herein tritt, aristokratisch noch in der verhaltenen Unruhe, Friedrich Lindner, der Herr dieses französischen Landhauses, der Onkel des muttergewordenen Mädchens. 'Situationen, die von solcher Peinlichkeit sind wie diese...' – wenn Lindner das spricht, und wenn die David repliziert: 'Sie ist die menschlichste und hat Anspruch, ihr mit allen Kräften, die wir besitzen, zu dienen' – so ist der Dialog bereits intoniert: der Dialog zwischen dem gekränkten Stolz und der erbarmenden Güte. Solcher Ton verliert sich nicht. Leutnant Marrien erscheint. Felix Steinböck. In weinrot gefüttertem Mantel, den prachtvoll Fanto entworfen hat. Wir kennen diese Art Mäntel; sie sind höchst verführerisch und flattern schon auf der Szene, wenn ihr Träger noch in der Tür ist. Doch so etwas tut nicht gut. Es lenkt ab; vielleicht weniger den Zuschauer als den Darsteller. Und somit doch wieder den Zuschauer. Aber diesmal siegte in den entscheidenden Momenten – zu seiner Ehre sei es gesagt – der Darsteller über den Mantel, die Gestalt über das Beiwerk. Und so wurden die Stationen deutlich und die Wandlungen: vom standesbewussten Offizier zum zögernden Mann, der unwillkürlich aufschreckt, als er dem Mädchen gegenübersteht. Und dann zum Liebhaber, der ebenso brünstig an das Wunder glaubt wie die, die ihn dazu bekehrt hat.

Diese un- und überirdische Frauengestalt ist Antonia Dietrich. In der Tat, sie ist es. Und es fällt ihr, scheint es, nicht einmal schwer, es zu sein. Zwischen ihr und der Rolle gibt es keinen leeren Raum mehr. Das Erlebnis der Mutterschaft und das Erlebnis der Liebe sind hier eins geworden. Zu einer lächelnden Verklärung.

Aber Wohlbrück als Schlächtergeselle... Nun, die Leute lachten und klatschten; ein solcher Schlächtergeselle mit gewichstem Schnurrbart und ordinären Manieren – es ist eine dankbare Rolle; warum sollten die Leute da auch nicht lachen? Trotzdem glaube ich: das war nicht die Figur, die dort hätte stehen müssen. Wohlbrück kann viel und vieles, doch so etwas kann er nicht. Man sagt sich: ein Bonvivant, der Ordinärheit markiert. Aber gerade hier müsste sie aus der Seele und aus der Tiefe kommen. [...]

452. K. S., n.d., n.s., GKC.

[...] Von der Mystik einer eigenartigen Liebesgeschichte erhält die dreiaktige Anekdote ihren besonderen Reiz. Trotz allen romantischen Inhalts weiss

Georg Kaiser dank seiner theatralischen Fähigkeiten, der geschliffenen Sprache und der unsentimentalen Handlungsführung auch dies mystisch-inbrünstige Schauspiel in kühle Kammerspieltektonik zu bringen. Josef Gielen, seit seiner Inszenierung des *mutigen Seefahrers* einer der besten Kaiser-Regisseure, akzentuierte unaufdringlich die Vorgänge des Spiels; es war eine auch im Sprachlichen völlig abgerundete Aufführung. Antonia Dietrich verklärte den mystischen Liebesrausch des somnambulen Mädchens. Felix Steinböck fand Gelegenheit zu ekstatischer Verzückung. Der für die Rolle des Schlächters an sich nicht prädestinierte Adolf Wohlbrück hütete sich vor allzu grob aufgetragener Brutalität. Die Aufführung wurde den Intentionen Kaisers, der das Seelische seiner Helden am liebsten im Hintergrunde verbirgt, vollkommen gerecht.

453. -dt., n.d., n.s., GKC.

Wie in so manchem früheren Drama, mischt auch diesmal Georg Kaiser starken Realismus mit einer mystischen Phantastik. Der Zuschauer soll für möglich halten, dass ein wohlbehütetes, aristokratisches junges Mädchen in dem Wahne, eine Art seelische Hochzeit mit einem Leutnant gefeiert zu haben, in der darauffolgenden Nacht einen Schlächtergesellen in ihr Schlafzimmer lockt und mit vollster Überzeugung den (ihr obendrein nur dem Namen nach bekannten) Leutnant als den Vater eines später von ihr zur Welt gebrachten Kindes bezeichnet. Fast noch unglaubhafter als diese Voraussetzung ist – aller dialektischen Geschicklichkeit des Dichters zum Trotz – die Lösung der Konflikte, die sich aus der falschen Vaterschaftsbezichtigung ergeben. Dennoch gab's zum mindesten einen unbestrittenen Darstellungserfolg, der sich am Schluss durch ungezählte Hervorrufe der fünf Hauptdarsteller [...] und ihres geistigen Führers Josef Gielen dokumentierte. [...]

30.8.1928, Erstaufführung, Kammerspiele, Berlin. Dir.: Robert Forster-Larrinaga; Margarethe Köppke (Catherine); Mathias Wiemann (Marrien); Oskar Homolka (Leguerche); Albert Steinrück (Coste).

454. E. K., n.d., n.s., GKC.

Eine glänzende Aufführung gab dem problematischen, wenn auch mit raffinierter Technik gebauten Schauspiel Georg Kaisers bei seiner Berliner Erstaufführung einen unerwartet starken Widerhall. Albert Steinrück, Mathias Wiemann, Oskar Homolka und Margarethe Köppke bot unter der Regie Forster-Larrinagas ein ungewöhnliches fesselndes Schauspiel.

Das noch ferienfrische Publikum spendete stürmischen Beifall.

455. Erich Krafft, n.d., n.s., GKC.

[...] Also ein höchst verzwickter Zusammenhang, eine gewaltsame Konstruktion, die bei nüchterner Wiedergabe noch viel krasser und unmöglicher wirkt als auf der Bühne. Denn das ist die Virtuosität Georg Kaisers, wie er in seinem kriminalistischen Denkspiel den Stoff dreht und wendet, immer neue Spannungsmomente schafft und in einem sehr geschickten Dialog seinem Phantom den Anschein blutvollen Lebens gibt.

Trotzdem würde das Stück in manchem lächerlich oder abstossend wirken, wenn nicht eine Aufführung wie in den Kammerspielen über die Schwächen hinwegtäuschte. Es war das Verdienst der Regie Forster-Larrinagas, dass sie alle Krassheiten dämpfte und das Ganze auf den diskreten Ton eines eleganten Gesellschaftsstückes stimmte.

Den alten Coste gab Albert Steinrück als knorrigen Ehrenmann, der doch klug genug ist, sich auf den Boden der geschaffenen Tatsachen zu stellen. Das Gegenspiel zwischen ihm und dem zu Unrecht verdächtigten Jean-Marc Marrien Mathias Wiemanns war in dem Gegensatz der beiden Charaktere von besonderem Interesse. Sehr wirksam der Durchbruch der Liebe bei dem spröde zurückhaltenden Leutnant, gerade dann, wenn für den anderen die Angelegenheit erledigt scheint. Den Schlächtergesellen, der aus Versehen zu einer so vornehmen Vaterschaft kommt, gestaltete Oskar Homolka mit der biederen Gemeinheit, der sich duckenden Frechheit, der raffinierten Dummschlauheit des geborenen Erpressers. Die schwierige Rolle der Catherine hob Margarethe Köppke ins unwirklich Visionäre. Ihr feines unschuldiges Lächeln, aus dem die ganze Verträumtheit ihrer Liebe sprach, wirkte auch da überzeugend, wo man von ihr stärkere Akzente erwartet hätte.

Obwohl zum Schluss die Wirkung etwas abflaut, fand die Aufführung ungewöhnlich starken Beifall. Man war in der Ferienzeit sichtlich ausgeruht und klatschte unermüdlich.

456. L. H., *Berliner Tageblatt* (Morgen-Ausgabe), 1.9.1928.

Georg Kaiser behandelt hier mit realistischen Mitteln einen überaus romantischen Fall unbefleckter Empfängnis. Ein eigenartiges, erregendes Schauspiel, unter Forster-Larrinaga ausgezeichnet dargestellt. Stürmischer Beifall für Steinrück, Homolka, Wiemann und vor allem für die bezaubernde Margarethe Köppke.

457. Leo Hirsch, *Berliner Tageblatt* (Abend-Ausgabe),

1.9.1928.

[...] Wird so ein Mord sanktioniert? Die Liebe wird heiliger. Wird so die Vaterschaft bewiesen? Die platonische, ideale Empfängnis ist für Kaiser die allein reale. Es steht hier Romantik gegen realen Schein; und das Reale bleibt Schein.

Dennoch, sehr hart im Raume stossen sich die Dinge. Der Zwiespalt zwischen der realistischen, man könnte fast sagen: materialistischen Form und dem mystischen, idealistischen Vorwurf des Spiels ist schwerer als der effektive, zündende zwischen dem romantischen Leutnant und dem dreist materialistischen Schlächter.

Kaisers eminente Spannkraft grenzt oft an eine fast kolportagehafte Spannung. Aber seine hohe, besessene Gesinnung steigert, symbolisiert, idealisiert also die theatralischen Kontraste. Der Zwiespalt bleibt am Ende ungelöst, aber er wird erhöht, erhoben, erhaben. Die Exposition, die Liebesszene im zweiten Akt sind dramatische Meisterstücke, und die fernen Paten, der Kleist der *Marquise von O...*, der Goethe der *Wahlverwandtschaften*, vielleicht in der Auffassung des Problems der Immaculata, sogar Unamuno, heben grüssend die Augen. Idee und Wirklichkeit gehen oft seltsam zart und zündend ineinander über, und es bleibt ein Spiel, ein Denkspiel, ein Wunderspiel.

Forster-Larrinagas Regie unterstreicht nur vom Hintergrund her, sie ist schlicht, klug, vor der Dichtung demütig, und schafft eine bannende Atmosphäre, stellt jeden Sprecher in einen Lichtkegel, ohne zu pathetisieren.

Wunderbar zart und dennoch ganz irdisch die Immaculata, Margarethe Köppke, erregend, voll süsser Verhaltenheit. Steinrück als Coste stark, kämpfend, tragisch. Mathias Wiemann und Oskar Homolka sind die Väter, hell, scharf, leuchtend der eine, dumpf, geschickt, sich windend, um plötzlich sich preiszugeben und aufzutrumpfen, der andere, und: ernst und gut Kitty Aschenbach. Nach jedem der unerhört pointierten Aktschlüsse stürmischer Beifall für die Spieler und den Regisseur, der Autor zeigte sich nicht.

458. anon., n.d., n.s., GKC.

Es ist eine Seltenheit in der Theatergeschichte der Hauptstadt, dass schon um die August/September-Wende der erste Sternschnuppenfall der Premieren gleich drei Sterne oder – prosaischer gesprochen – drei bedeutende Neuheiten brachte, die voraussichtlich an denselben Stätten wintern werden. Sogar eine erfolgstarke Uraufführung war darunter, aber ihr gebührt erst die zweite Stelle, während in künstlerischem und literarischem Betracht Georg Kaisers *Oktobertag* (Kammerspiele) die erste Stelle einnimmt. Das dreiaktige Schauspiel ist auswärts schon gespielt worden.

Aber man darf bei einem Bühnenwerk, das nach vorheriger Aufführung ausserhalb in Berlin herauskommt, zumal an einer Reinhardtbühne, nicht sagen 'das' Stück, denn gewöhnlich ist es ein ganz anderes. Nicht nur, dass der Verfasser selbst aus jenen Vorstellungen im Reich durch das Verhalten des Publikums, der Kritik und durch sein eigenes Urteil die Mängel und Schwächen seines Werkes erkannt und diese abzustellen gesucht hat [...], auch die feinfühlige Spielleitung und die Darstellung sind von den Wirkungen im fremden Rampenlicht noch auf vieles aufmerksam gemacht, was es zu dämpfen oder zu verstärken gilt. Jedenfalls bekenne ich, dass Kaisers *Oktobertag* am letzten Augustabend, wo seine Aufführung stattfand, für mich die Bedeutung seines besten Dramas gewann und eines der wesentlichsten Schauspiele überhaupt, die wir in den letzten Jahrzehnten erlebt haben.

Der Anfang: unverhohlene Anlehnung an Kleists *Marquise von O...* Aber Catherine glaubt, dass ihr Kind von dem Leutnant Marrien stammt. [...] So erzählt, mag manches bedenklich klingen, aber es bleibt Kaisers Verdienst, dass er durch trainierte Logik und – eine Seltenheit bei ihm – durch ebenso starke wie echte Gefühlsfaktoren alles, bis auf einige Nebensächlichkeiten im dritten Akt, glaubhaft macht. Atemlos folgte das Publikum, fasziniert auch durch eine Darstellung, die alle Mysterien dieses seltsamen Liebesspiels unter der sauberen Regie Forster-Larrinagas zu reinster Wirkung brachte, vor allem die hauchzarte Margarethe Köppke, fast körperlos, schlafwandlerisch mit himmlisch verzücktem Lächeln, Wiemann als gefühlsstarker Liebhaber; Homolka und Steinrück ohne Fehl in den anderen Hauptaufgaben. Die schweigende Ergriffenheit im Raum ging eine Weile nach Schluss in stürmisches Beifallsgewitter über.

459. Arthur Eloesser, *Vossische Zeitung*, 31.8.1928, in Rühle, 869–71.

Es soll irgendwo im Talmud stehen, dass zehntausend Engel auf einer Nadelspitze Platz haben. Warum nicht auch ein Stück. Warum nicht das Stück eines Dichters, der die Seele eines Tänzers hat oder wenigstens eines Jongleurs, dem nach einer kaum noch absehbaren Reihe von Erfolgen und Misserfolgen die Spielfreudigkeit mit den Sinnbildern des Lebens nicht verlorenging. Diesmal hat er alle Bälle in seine Hand wieder zurückbekommen. Man kann Georg Kaiser einen Taschenspieler nennen, man kann seine geschwinde Vorführung gläubig annehmen oder ungläubig ablehnen; man kann nicht leugnen, dass sein Stück oder sein Kunststück glänzend ausbalanciert ist, und ich wünschte, dass wir mehr von solchen Taschenspielern hätten, die blenden, überraschen und schliesslich noch nachdenklich machen.

[...] Wenn ich Dramaturg der Kammerspiele wäre, hätte ich Georg Kaiser, der sehr zugänglich ist, eine kleine Änderung vorgeschlagen, dass der Leutnant der wohlbehüteten Catherine, die gewiss nicht allein ausgeht, in einer anderen Stadt begegnet wäre. Sie hätte ihre Grossmutter besuchen können. Es wäre ein merkwürdiger und sehr unbrauchbarer junger Offizier, der sich nicht entsinnen kann, wo er einmal ausgestiegen ist. [...]

Leutnant Marrien zerreisst den Scheck des Onkels mit den Worten: Ich bin der Vater. Das Publikum lacht nicht, es glaubt, begreift das ekstatische Verhältnis des mystischen Brautpaares.

Georg Kaiser ist ein noch grösseres Kunststück gelungen, er steigert sich im dritten Akt noch einmal. Ein paar tüchtige Ohrfeigen von Juliette schicken den Schlächtergesellen noch einmal zurück, und zwar mit ausgezeichneten Argumenten. Er ist der Vater des Kindes und soll, für sein Schweigen, nicht einmal zu einem Schlächterladen kommen, während der Leutnant, nur gegen seinen Namen, eine Million eintauscht? Das ist ungerecht, man betrügt ihn, und die feinen Leute betrügen auch die Natur. Die Szene zwischen dem natürlichen und dem geistigen Vater des Kindes ist ausserordentlich gut geführt, ist wohl das beste Theater, das sich unser geringes Können mit grossem Wollen entschuldigende Bühne seit langem geleistet hat. Kaiser geht geradewegs auf die Katastrophe. Wenn die mystische Hochzeit bestehen soll, darf es keinen Schlächtergesellen Leguerche geben. Der Leutnant ersticht ihn.

Der Regisseur Forster-Larrinaga hat sich gewiss gesagt: Das ist eine unwahrscheinliche Sache. Also muss ich stilisieren. Der Salon der Villa Coste ist ein ebenso leerer wie vornehmer Raum und bietet an Bequemlichkeiten nichts als zwei feierliche Lehnstühle. Wenn mehr als zwei Personen auf der Bühne sind, haben sie nichts zu sitzen; sie werden auseinander gezogen und sprechen über feierliche Distanzen, als ob sie Corneille oder Racine vorzutragen hätten. Die Inszenierung war klar und energisch, aber ich habe eine Provinzaufführung in einem weniger absichtsvollen Raum gesehen und kann versichern, dass es auch ohne dieses Zeremoniell ging. Es kommt darauf an, dass man dem mystischen Liebespaar glaubt, und dann kann ruhig ein Tisch oder gar ein Sofa dastehen. Gerade in dem leeren Raum wurden einige Schnürchen der Regie sichtbar. Die talentvolle Margarethe Köppke wurde zu sehr als Somnambule bewegt; man hätte ihr möglich machen sollen, sich auch im Übersinnlichen natürlich zu bewegen. Man hätte daran denken sollen, dass man ins Übersinnliche am besten durch das Sinnliche gelangt. Dass Catherine die Nacht mit dem Schlächtergesellen ausgezeichnet überstanden hat. Margarethe Köppke war sehr seraphisch in präraffaelitischer Schlankheit, aber die richtigste Catherine wird diejenige sein, die auch das Käthchen von Heilbronn spielen müsste. Das, was uns überzeugt, was das Stück oder Kunststück sinnvoll macht,

weht von Mathias Wiemanns Leutnant aus; er braucht eine vornehme Seele, braucht die Gehaltenheit eines aus strenger Erziehung entlassenen jungen Menschen. Ein unschuldiger Junge steigt irgendwo aus, steigt ebenso unschuldig in seinen Zug und wird zum Mörder. Wird von etwas Unerforschlichem ergriffen, das er als Schicksal auf sich nehmen muss. Wir sind verantwortlich für das, was wir wirken. Das ist der Sinn des Stückes, der uns über eine höchst ingeniöse Veranstaltung hinaus noch nachdenklich macht. Der Dichter ist da, wenn er uns Schicksalsnähe fühlen lässt, er war in Wiemann, in seinem schweren Ernst, in seiner ergebenen Männlichkeit. Der Dichter war auch in Oskar Homolka [...] ein Plebejer in der Hand einer Frau, der sich als Erpresser ungemütlich fühlt, der dann als Gegner wächst, weil er das Naturrecht hat gegen die feinen Leute mit ihren seelischen Schwindeleien. Es sind zwei gleichberechtigte Gegner, die sich schliesslich gegenüberstehen; auch der Plebejer hat sein Pathos, und Homolka ein um so besseres, als er es keinen Augenblick aus dem Drastischen und Drolligen entlässt. Es bleibt noch der hervorragende Onkel Catherines von Albert Steinrück, der mir allerdings allzu hervorragend schien. Die Ausdrücklichkeit seiner Gemütsbewegungen hätte für einen Vater ausgereicht. Steinrück macht das natürlich glänzend, Enttäuschung, Erschütterung, Benommenheit bis zum Taumeln. Aber Georg Kaiser weiss wohl genau, warum er sich mit einem Onkel statt eines Vaters begnügte. Der feine alte Herr, der mit einem Scheck gegen das Schicksal auftreten will, sollte zwischen ekstatischer Verzückung und brutaler Natürlichkeit gewiss nur die Mitte des bürgerlichen Herkommens und der Konvention behaupten.

460. Emil Faktor, n.d., n.s., GKC.

Ein guter Anfang. Er setzt mit einem neuen, in Berlin unbekannten Schauspiel von Georg Kaiser ein. Dieser Dichter hat sich in all den Übergangsjahren als produktivste Erscheinung behauptet. Sein *Oktobertag* bietet stofflich und perspektivisch keine Überraschung. Das Werk entwickelt sich aus Vorgängen, die Alltäglichkeit mit etwas gesuchter Romantik mischen. Trotzdem entstehen daraus Werte. Im Anfang des Spiels nimmt man Technik, sogar ziemlich abgebrauchte Dramentechnik wahr. Später wird sie virtuoser und nähert sich immer mehr dem Kaiserschen Format. Zuletzt entsteht etwas sehr Schönes; der entbanalisierte Stoff enthüllt ein feierliches Hauptthema. Man kann es, um ihm einen Namen zu geben, die Hoheit der Illusion nennen.

Der Beginn des Schauspiels hat seine Peinlichkeit. Ein gekränkter Onkel, kapitalskräftig und hochgestellt, empört sich, fast Sudermannfigur, über die Mutterschaft seiner ledigen Nichte. (Sind das die Schmerzen unserer Zeit?) [...] Auch der junge Offizier duldet keine Gegenbehauptung mehr.

Ein für den Schlächtergesellen bestimmter Scheck wird in Stücke gerissen, die Drohungen des Proleten beantwortet der Leutnant mit Hinauswurf. Der Gereizte wird bei seiner Wiederkehr stumm gemacht. Nun ist die Bahn frei – durch Mord – für das Glück eines Tages, der sich im Bewusstsein der Vereinten wie eine Ewigkeit dehnt.

Der Zuschauer schöpft während der drei knappen Aufzüge Mutmassungen, die angenehm enttäuscht werden. Die Führung der Szene legt ihm allerlei Verdachtsmomente nahe. Soll es eine Neuformung der *Marquise von O...* werden, in kahler Arithmetik? Schwebt dem Dichter ein alltägliches Erpresserdrama vor? Hat man verspätete Ibsenfrauen-Problematik mit überreizten Gefühlchen oder den posthumen Ableger der Goetheschen Wahlverwandtschaft zu erwarten? Von all dem steckt etwas drin und verliert sich.

Übrig bleibt ein Rhythmus symbolischer Vorgänge, ein Dreiklang seelischer Prozesse. Das Mädchen hat die Blicke des jungen Offiziers aufgefangen, als er vor einem Juwelierladen Ringe betrachtete. Es war ihre Verlobung. Sie kniete noch am selben Tage neben ihm in der Kirche und las in der umgestülpten Soldatenmütze seinen Namen. Es war ihre Trauung. Abends sass sie neben ihm in der Oper. Es wurde ihr Hochzeitsfest. Noch in derselben Nacht gab sie sich hin – einem anderen, wer immer es auch sein mochte, mit dem Gedanken an den Leutnant. Zufälle verschmelzen sich zu einem Zusamenhang [sic]. Das Dichterwort nennt es später eine mystische Union himmlischen Ursprungs. Es bliebe eine Phrase, wenn sie nicht durch suggestive, in ihrer Schlichtheit starke Begegnungssituationen gestützt würde.

Man hat Stücke Georg Kaisers mit reicherer Entfaltung, mit dem schärferen Aufriss von Gegenwartsproblemen gesehen. Dieses Schauspiel strebt zum Charakter der Zeitlosen. Es überwindet Stofflichkeit durch Klang.

Die Aufführung war künstlerischer Genuss. Die Spielleitung Forster-Larrinaga ging sorgsam jeder Verführung aus dem Wege, falschen Lärm zu machen. Es erleichterte den Weg zum Symbolischen. Alles Mystische bedarf, um szenische Substanz zu werden, der Eindeutigkeit. Dieser Verfeinerungsprozess wurde erreicht.

Am schwersten hatte es Steinrück. Die Figur des um die Familienehre zitternden Onkels ist mit herkömmlicher Theatralik belastet. Sein sicherer Instinkt kam ohne Preisgabe des Geschmackes hindurch. Er bot die Energie der Selbstbescheidung auf. Sehr sympathisch spielt Mathias Wiemann den Leutnant. Der junge Künstler hat sich entwickelt. Sein Spiel atmet Noblesse, seine Mittel sind zum Vollbesitz gereift. Vollblut wie immer, stellt Oskar Homolka einen fatalen Burschen hin. Er setzt Humore und Kraftakzente durch, um sein Spiel dampft Vitalität. Überzeugend als Erscheinung, im Spiel suggestiv, doch in der Sprache noch immer anfängerhaft gehemmt Margarethe Köppke. Der Ton piepst. Ihrem unverkennbaren Talente müsste geholfen werden.

Der gute Anfang der Spielzeit muss nicht abergläubisch machen. Es lässt sich noch immer eine Steigerung denken, und

auch dem Neuschaffen Georg Kaisers wäre eine ausgedehntere Peripherie zu wünschen.

[Sept. 1928], Erstaufführung, Schauspielhaus, [Munich].

461. W., *Völkischer Beobachter*, Jg. 41, 26.9.1928.

Die Geschichte einer 'mystischen Union', zwischen der Kindsmutter und dem vermeintlichen Vater. Der richtige ist ein Schlächtergeselle. Der dafür noch Geld will. Und deshalb ersticht ihn der 'mystische'. Durchaus realistisch!

Uns dünkt, dass Leutnant Marrien deshalb zu 15 Jahren Zuchthaus verurteilt werden wird. Aber das führt auf das kriminelle Gebiet. Und auf dem hat Georg Kaiser schlechte Erfahrungen gemacht. Darum spricht er weder mystisch noch in der Praxis davon. Schenkt sich und uns den fehlenden vierten Akt. Er wäre wahrscheinlich auch nicht besser geworden wie die drei vorhergehenden. Reden wir also auch nicht mehr davon!

Nachwort: Ob der Leutnant nicht doch besser getan hätte, dem Schlächtergesellen den Scheck zu geben?

13.10.1928, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; sets: Kurt Baer; Jensen (Coste).

462. Bernhard Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 14.10.1928, in Rühle, pp. 871–73.

[...] Ein genialer Schwindel! denn letzte Konsequenz ist genial. Eine Fabelei und Tiefsinnforschung wie sie nur Georg Kaiser fertigbringt – der Denkspieler. Man schleudert mir entgegen: Pirandello! Ach Gott, Pirandello trübt nur die klaren Wässerchen mit seinem Stecken, so dass man nicht mehr auf den Grund der Handlung sieht; und Tiefsinn ahnt, wo Flachsinn spielt. Kaiser aber macht mit schärfster Diktion die Situation so sonnenklar, dass jeder Angehörige des intellektuellen Mittelstandes den Finger seines Geistes genau auf den Brennpunkt der Unmöglichkeit zu legen weiss und Au! schreit, weil's ihn brennt. Denn eben wie er den Georg Kaiser auf dem Unmöglichen ertappen will, ertappt ihn Georg Kaiser mit dem ironischen Geständnis des Unmöglichen. Seine Lebensweisheit lautet für die Dauer dieser drei Akte: alle Zufälle des Aussen dienen nur einer Notwendigkeit des Innen. Aus Zufällen formt die Seele ihre Notwendigkeit.

Das Unmögliche meiner Fabel – so könnte Kaiser sagen – beweist die Zufälligkeit des Notwendigen – oder die Notwendigkeit der Zufälle. Jedes Schicksal ist Mischung aus beidem. Machen wir's mal krass mit den Zufällen in diesem

Spiel, als wären wir der liebe Gott. Ihr werdet sehen, dass ich euch eine göttliche Notwendigkeit ableite. Denn meine *Logik* siegt über die unbegrenzten Unmöglichkeiten; geschweige über das bisschen wirkliche Wirklichkeit.

Kaiser erzählt uns ziemlich Unmögliches. Aber wie er's aufbaut; wie er's uns einbrockt; wie er's steigert; wie er's spannt! Durch künstliche *Verhinderung* der dringlichsten Begegnungen; durch raffinierte *Verstummungen* der Hauptpersonen im wichtigsten Moment – so erzeugt er eine ungestüme Lust zur Rätsellösung. Sie darf vor dieser (aller Psychologie des Wahrscheinlichen widersprechenden) Handlung sich nur *symbolisch* äussern.

Liebe macht körperblind. Auch der Leutnant unterliegt dem Mysterium der überkörperlichen Liebe. Catherinens Liebe zieht ihn in ihre Magie. Genau wie sie *realisiert* auch er die Stationen von Juwelier, Kirche und Oper in seiner Seele; glaubt schliesslich selber an die Notwendigkeit der Zufälle. Übertreibt die psychische Konsequenz bis zu dem überraschenden Bekenntnis: er, Leutnant Marrien, sei der Vater des von Leguerche gezeugten Kindes. In seiner Seele ward's gezeugt. Durch diese Zeugung ward's ihm sogar ähnlich. Dies Kind ist Zeugung überirdischer Liebe. Sein einziger Seelenfeind ist sein natürlicher Vater: der Schlächter, der nur ans Fleisch glaubt im Lieben und im Schlachten. Man ist bei Kaiser ein symbolischer Schlächter. Man ist als Leutnant ein symbolischer Vater. Was kann das Fleisch bewirken, wenn der Geist das Fleisch symbolisiert? Das Konkrete ist ins Abstrakte umgewertet. Ein zauberhafter Schwindel, den wir Dichtung oder Mystik nennen mögen. Kaiser zitiert zur Erklärung der gewissermassen unbefleckten Empfängnis die unio mystica. Vater *werden* ist nicht schwer, Vater *sein* dagegen ... ein Mysterium.

Weil aber eine ganze psychisch eingebildete Welt in ihrer 'seelischen Realität' nur dann bestehen kann, wenn sämtliche Beteiligte mit bestem Willen ihre Idealität beglaubigen, so wirkt ein ganz gemeiner Kerl wie etwa dieser Schlächter Leguerche sehr stimmungsmordend und katastrophal. Dieser Sancho Pansa fühlt sich als *wirklicher* Liebhaber und Vater; ist aber herzlich gern bereit, seine im Seelenreiche störende Realität gegen ein Schweigegeld verschwinden zu lassen. Wenn die Liebenden aus Seelenkraft den Irrtum des Körpers verleugnen, so vermag der Schlächter gegen *Geld* dieselbe Irrealisierung herzustellen. Jenem unbewussten Schwindel begegnet er mit dem bewussten. Was jenen Idee heisst – ist ihm eine lachende Lüge. Beinahe spielt er den Mephisto. Die Seele mag lange ihre Reinheit schauspielern – der Körper meldet dauernd seine anonymen Ansprüche: Die ewige kleine Tragödie: dass man den Leutnantsengel seiner Seele wünscht, und doch den Schlächter seiner Seele mit dem Leib begrüsst.

Wir haben seit Hebbels spitzfindiger Psychologie über Keuschheit und Treue nie wieder so subtile Angelegenheiten durchgedacht. Während Hebbel im Anblick Rhodopens und Mariamnens blutete, macht Kaiser lachende Experimentchen.

Lachend vermeidet er die einzig mögliche Lösung des Konflikts: dass Catherine an der Welt stirbt – wie Rhodope sterben musste. Wohl, es ist moderner gedacht und gelacht, dass der empörte Leutnant schliesslich den Schlächter umbringt. Wozu denn hat man einen Säbel? Das ist doch etwas unbedacht, mein Georg Kaiser. Du bringst nicht nur den Schlächter Leguerche um, sondern deine Symbolik vom ewigen Seelenstörer Corpus. Wer auf solche Höhen moralischer Idealität gestellt wird wie Jean-Marc, so dass er des Oheims Coste guten Vorschlag, den irdischen Teil der Angelegenheit mit einem Scheck an Schlächter Leguerche friedlich aus der Welt zu schaffen, ablehnt – der muss auch über die leibliche Existenz des Körpers Leguerche ohne Säbel siegen können. Oder bedeutet diese Tötung gar die symbolische Abtötung der eigenen Leiblichkeit? Dann wäre das Spiel für Datum 1928 doch zu weit getrieben. Es würde gar zu ernsthaft und wäre dann kein Spiel mehr. Nur als Spiel ist diese Seelen-Artistik für die Seele akzeptabel. Kaiser weiss es genau, dass selbst bei Catherine die linke Hand nicht wissen darf, was die rechte tut – um des Spieles willen. Aber das Spiel ist ein Meisterstück des Denkens, ein Feuerwerk von Einfällen, ein Bacchanal der Intellektualität.

Allerdings gehört zu diesen Freuden die Disposition des Publikums. Es muss klug, ironisch, humorig und dennoch tief empfindsam sein. Nur wer die Seele jemals mit dem Geist gewogen; nur wer den Körper jemals mit der Seele prüfte; nur wer vom Geiste jemals sich den Zwiespalt zwischen Leib und Seele grausam öffnen liess – nur der gelangt zum andächtigen Gelächter über diese Komödie der Irrungen. So ein Publikum war vielleicht möglich in der Ibsen-Hebbel-Zeit von 1900 bis 1910. Heute wirkt ein *Oktobertag* im Auditorium als Scharlatanerie. Und faktisch steckt in jedem genialen Schwindel die Wollust der Schauspielerei. Was darüber ist – verschwebt sich leicht ins Luftige. Daher lässt die *Lektüre* dieses Stückes viel tiefere Hintergründe aufdämmern als die Konkretheit einer Aufführung, die das Unmögliche der Zufälle zu körperlich realisiert. Die Komik lauert hinter den Kulissen.

Diese Marquisen-Sprache des Herrn Coste ist in ihrer preziösen Logik mehr eine Übersetzung aus dem Dixhuitième als redende Gegenwart. Und der Schlächter Leguerche spricht manchmal wie junger Schiller im *Fiesko*: 'Leguerche – man will dich wieder betölpeln...'

Herr Jensen hielt sich in vornehmer Konversation und regte sich gerade so viel auf, als einem Oheim und Père noble zu gestatten ist. Gute Haltung. Ein ruhender Pol in der Verwirrungen Flucht. Elsa Tiedemann eignet sich immer zur Verleiblichung der 'gläsernen Frau'. Hier wirkt das Künstliche ihrer Existenz beinahe schon un-existent. Doch der Stil war getroffen. Weniger sicher traten die Liebhaber auf. Nürnberger und Massarek teilten sich in die ungleichen Väter. Hellmer als Regisseur war nicht ganz sicher; und die kurze Tongebung entsprach auch nicht der leeren Weite des mit einfachsten Mitteln aufgestellten Raumes von Kurt Baer:

ein Salon nicht für Menschen, ein Salon für Ideen.

Die Lederköpfe

24.11.1928, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M. Dir.: Arthur Hellmer; sets: Robert Wallmann; Elsa Tiedemann (Tochter); Theo Lingen (Stadthauptmann); Fritz Valk (Der Basileus).

463. Werner Deubel, *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 41–42.

Kaiser verlegt sein Pazifistendrama irgendwohin ins hohe Altertum, das ihm ein unbezahlbares 'militaristisches' Symbol liefert; der Basileus hat demjenigen, der ihm die drei Jahre lang belagerte feindliche Stadt erobert, den Posten des Feldhauptmanns und seine eigene Tochter versprochen. Da geht einer hin, sticht sich ein Auge aus, schneidet sich Ohren, Nase und Lippen ab, läuft über in die Stadt, sagt: der Basileus habe ihn so verstümmelt und er wolle sich rächen, – und öffnet nachts dem Basileus die Tore. Nun wird er Feldhauptmann und zieht mit dem König in die Heimat zurück, wo bereits Meuterei drohte. Über dem verstümmelten Kopf trägt er eine Lederkappe. Die Königstochter droht, den Gesichtslosen im Brautbett zu erwürgen, wenn er nicht dem 'Militarismus' ein Ende macht. Zum Hochzeitfest will der Basileus die Meuterer ebenso verstümmeln lassen und alle zu 'Lederköpfen' machen. (Man beachte die Tiefe des Symbols: die Lederkappe als unpersönliche Uniform!) Der Feldhauptmann übernimmt selbst das Henkersamt, aber er führt, phantastisch schnell zum Pazifismus bekehrt, die Meuterer zur Rebellion. Der Basileus ersticht ihn und fällt dann selbst unter den Peitschen der Aufrührer. Die Tochter übernimmt die neue Regierung des Friedens und Aufbaus.

Wohl noch kein Theaterstück wurde so plump und gewaltsam an Literatenhaaren herbeigezogen. Keines aber ist so raffiniert verlogen. Anzuerkennen ist höchstens seine mätzchenlose Sprache. Das Altertum aber ist bloss Maskierung, raffinierte Garnierung einer modernen Ideenpropaganda, der die Antike gerade gut genug ist, um sie pazifistisch zu verfälschen. Keinerlei pazifistische Überzeugtheit machte Kaiser produktiv. Pazifismus bleibt eine blasse Rechengrösse.

Hellmer nahm die Pathetik blutig ernst und suchte aus dem lahmen Stück herauszuschlagen, was möglich war. Einige, die ihre Langeweile zugaben, pfiffen und zischten am Schluss. Andere klatschten ausgiebig.

464. M. M. Gehrke, *Die Weltbühne*, 24 (1928), No. 50, 898–99.

Einen Tag vor Georg Kaisers fünfzigstem Geburtstag hat das Frankfurter Neue Theater *Die Lederköpfe* zur Uraufführung gebracht, ein dreiaktiges Schauspiel, das sich mit den Falten antiker Gewänder gürtet, um brennendste Tagesfragen zu diskutieren. [...]

Es ist leicht, an den gradlinig konstruierten Gestalten – dem Stadthauptmann, der in unkontrolliertem Egoismus nur an die Verlängerung seines Greisenlebens denkt, während er dem Basileus Trupp um Trupp ins Feld schickt; dem Feldhauptmann, der dem blindwütenden Kriegerehrgeiz sein Gesicht, das heisst sein persönliches Ich opfert; dem maniakalischen, sadistisch zerstörenden Ungeheuer Basileus endlich – es ist leicht, an ihnen den Sinn des Werkes zu erkennen, weil die gehäuften Grausigkeiten des Werkes die Aufnahmefähigkeit des gemarterten Zuhörers ermüden. Ihm zu helfen hatte die Theaterleitung dem Programmheft einen Abschnitt aus Kaisers werdendem Buch: *Sokrates wandelnd heute* vorangesetzt. Auch hier griechische Verkleidung und darin ein 'Chellogos', der einen Kriegsächtungspakt durchbringt. Und dazu ein Sokrates, der den grossen Mut hat, zu sagen, dass 'hier ein 'r' fehle', dass die Ächtung der Kriege nichts nutze, ohne die der Krieger, denen man statt dessen unverständlich und unverständig zujuble. Denn der Krieger, der sich aus welchen Gründen immer zum schändlichsten Handwerk hergibt, stellt sich ausserhalb der menschlichen Gemeinschaft, wird zum gesichtslosen Lederkopf.

In diesem neuen Werk hat Georg Kaiser das nachgeholt, was Hermann Kesten (in Nr. 48 der *Weltbühne*) an ihm vermisst hatte: er ist politisch geworden, er hat sichtbar Partei genommen. Er bekämpft den Krieg mit dessen eignen Mitteln, mit Grausamkeit und Scheusslichkeit, er hat die Leidenschaft einer guten Sache. Er hat sich und uns zu seinem vielgefeierten fünfzigsten Geburtstag nichts Besseres geben können.

465. Bernhard Diebold, *Das literarische Echo*, 31 (1928–29), 287–88.

Von Bildern schwer – auch dieser neueste Georg Kaiser. Ein altes Motiv aus Kriegszeiten – ein neues Symbol: der Lederkopf. Nach einer herodotischen Legende soll sich ein Soldat im Gesicht derart verstümmelt haben, dass die Besatzung der feindlichen Stadt in panischem Schrecken vor solcher Entmenschung die Tore offen liess. Dem Verstümmelten zieht Kaiser eine Lederhaube über den bestialisierten Stumpf des Hauptes. Leder ist Tierhaut. [...] Alle Meuterer gegen den Krieg sollen zu Lederköpfen präpariert werden. Aber der Tochter schaudert's. Sie wird den Lederkopf nur lieben, wenn er ihr die Rettung der Meuterer vor der grauenhaften Operation verspricht. Lederkopf verspricht's. Inkonsequent das eine: dass ein Lederkopf zu solcher Menschheitsrettung noch zu haben ist. Aber ihm schaudert schliesslich vor ihm

selber. Also hindert er die weitere Schaffung von Lederköpfen. Die Machthaber kommen um. Aber auch der heroische Lederkopf muss mit dem Tod bezahlen. Dann verkündet die sonst sehr schweigsame Tochter (wie einst in *Gas*) den neuen Menschen mit dem Menschenkopf.

Das tönt utopisch und programmatisch nach 1918. Die Art der Fabelkonstruktion und die spannende Aufrollung des Geschehens ist in den ersten anderthalb Akten von stupender Könnerschaft. Aber Kaiser konzentriert so meisterlich, dass für den dritten Akt das Innen-Drama schon erledigt ist. Der Akteinschnitt müsste nach vorne gelegt werden und die langen Monologe des Basileus (erinnernd an die Suada der *Bürger von Calais*) verlangten Striche. Man wünschte, dass Kaiser für die vielen vollendeten Anfänge seiner Stücke einmal die ebenso vollendeten Schlüsse nach-dichten möchte. Auch hier, wie oft, verschwebt das Denkspiel ins Denkerische. Aber auch diese Parabel vom Lederkopf verdient Aufführung und mehr noch: Lektüre. Kaisers Dramen gehören zu den wenigen modernen, die ohne Theater noch eindringlicher ins Gehirn zielen: zur geistigen Aufreizung.

466. Ludwig Marcuse, n.d., n.s., GKC.

[...] Nachts öffnet er die feindlichen Tore: er wird Feldhauptmann und Schwiegersohn.

Er erscheint vor der Tochter des Basileus mit einer Lederkappe; es beginnt anscheinend das Kaiser-Drama, für das dieser Fall nur Vorwand ist die Ehe des Mädchens mit einem, den sie nicht sehen kann, der ihr unbekannt bleibt. Die Führung des Schauspiels steuert unmittelbar auf die Kernfrage: was man denn an einem Menschen hat, wenn man ihn hat. Und wie Kaiser einst (in den *Bürger von Calais*) mit der schärfsten Methode dramatischer Inquisition das, was die Menschen gewöhnlich Mut nennen, folterte, bis der echte Mut sichtbar wurde: so ist er hier, in den *Lederköpfen*, auf gutem Wege, an einem ungewöhnlichen, aber brauchbaren Fall die Grundkräfte der Gemeinschaft, die Mensch und Mensch zusammenweben, blosszulegen.

Da biegt Kaiser ab. Nicht das problematische, für einen Seeleninquisitor aufschlussreiche Verhältnis der Tochter zum Lederkopf, sondern die Figur des Basileus rückt ins Zentrum der Handlung. Um der Tochter den Lederkopf annehmbarer zu machen, befieht [sic] der Basileus: die Truppen, die gemeutert hatten, zu verstümmeln, wie sich der Feldhauptmann verstümmelt hatte; und ihnen Lederkappen über das Gesicht zu ziehen. Er dekretiert, jeder Zoll ein Symbol: ich will nur noch Lederköpfe. Der Befehl wird nicht ausgeführt: die Lederköpfe kommen an, schlagen die Kappe hoch und zeigen dem Tyrannen ihre Gesichter. Der Feldhauptmann lässt sich symbolisch erstechen: weil der Mensch in ihm geschändet worden ist, was wieder mehr schillerisch als modern revolutionär gedacht ist.

Der ganze Aufwand an Konstruktion: um zu verkünden, dass der Mensch nicht ein gesichtsloser Lederkopf, anonymes Kanonenfutter für Menschenschlächter ist, sondern ein Wesen mit Augen, Nase und Ohren. Ein antidespotisches Bekenntnis ohne politischen Auftrieb – nach einem Ansatz: der auf die tiefschürfendste Ausdeutung einer ewigen Situation des Lebens hindeutete. Etwa so: als ob einer alle Hilfsmittel der modernen Mathematik bereitstellte, um dann mit Hilfe einer mathematischen Formel wissenschaftlich mitzuteilen, dass jeder Mensch ein Anrecht auf ein Existenzminimum habe. In keinem Kaiserschen Werke ist die Methode so Selbstzweck wie hier. Die politische Schlusspointe dieses absolut unpolitischen Werkes wirkt wie ein Abrutsch.

Arthur Hellmer, der sich für Georg Kaiser erfreulich energisch einsetzt, hatte zwei Wege für die Aufführung: dieses Stück mehr schillerisch (von seiner Endpointe aus) oder mehr kaisersch (nach seiner Machart) zu spielen. Er entschied sich nicht: er pendelte zwischen Pathos und Mathematik. Der Architekt Robert Wallmann schuf eine strenge, wüstensandfarbige Halle. Die Krieger, Meuterer und Diener rückten wie Wigmangruppen an und ab. Das war die Mathematik. Fritz Valk aber war ein pathetisch tobender Schillertyrann; und Elsa Tiedemann, in Erscheinung und einigen leisen Worten eine gute Darstellerin der Tochter, überschritt in Leidenschaftsausbrüchen ihre Grenzen und die Grenzen ihrer Rolle. Theo Lingen schuf im Stadthauptmann eine interessante, wenn auch isolierte Nummer: einen trottlig-senilen Kadaver; er spielte sich zuerst so in den Vordergrund, dass die spätere Statistenexistenz dieser Figur um so fühlbarer wurde.

467. anon., n.d., n.s., GKC.

Das Neue Theater führte mit dem neuesten Kaiser seine diesem Dramatiker gewidmete Tradition fort, kein Publikumserfolg, aber eine 'Lesung' aus dem Brevier des 'Denkspielers', die besonders in den beiden ersten Akten straff spannend und achtunggebietend war. Zwiespalt Leib-Seele aufgezogen mit allem Kunstwerk des geübten Dramatikers und des Bühnenkenners, der Lederkopfmarschall, der Verstümmelte, Gesichtslose schliesslich im seelischen Kampf um die Liebe der Königstochter, die ihm dennoch zufiel, und schliesslich seine Reinigung von der Selbstverstümmelung durch die Befreiung der Verurteilten, die im Wirrwarr der Morde des dritten Aktes erstickt, bis schliesslich die unverletzten Gesichter der Revolutionäre unter Führung der Königstochter den Wiederaufbau des Zerstörten endgültig verkünden.

[Feb. 1929], Erstaufführung, Krefeld. Dir.: Peter A. Horn; sets: Fritz Huhnen; Fritz Junker (Der Basileus).

468. Walter Schlieper, n.d., n.s., GKC.

Diesmal stellt Georg Kaiser dem deutschen Theater die entscheidende Frage: Kampf oder Spiel? Kein Zufall, dass zwei Stücke fast gleichzeitig herausgekommen sind. *Oktobertag*: die Flucht aus der Wirklichkeit – *Die Lederköpfe*: der Kampf gegen den Stumpfsinn der Zeit. Düsseldorf und Köln bringen *Oktobertag* und überlassen es Krefeld, dem kleinen Krefeld, so zu gratulieren, wie es dem aktuellen Temperament Georg Kaisers gemäss ist.

Nichts leichter, als festzustellen, wie das 'Spiel' sich an den Zeitstoffen entzündet. Noch kürzlich brachte Krefeld mit Eulenbergs *Himmlischen Handelsmann* eine schläfrige Inszenierung. Man hielt sie für Höflichkeit: für Anpassung an den Geist des Stückes. Aber es war mehr. Den Themen von gestern fehlen die aktivierenden Elemente. Über diese Öde täuscht nur der Star hinweg (und er fehlt immer abseits der Zentralen). Wo man es sich nicht leisten kann, mit Stars zu vernebeln, sollte man sich Stücke zündenden Inhalts leisten.

Tut man das, so ist die Inszenierung der *Lederköpfe* kein Zufall. Sie war bewundernswert für das Krefelder Theater. Der Regisseur: Peter A. Horn. Spielerisch zum Beginn, anklägerisch aus der Idee.

Zwei Krawatten

5.9.1929, Uraufführung, Berliner Theater, Berlin. Dir.: Forster-Larrinaga; sets: Stern; Hans Albers (Jean); Marlene Dietrich (Mabel); Margarethe Köppke (Trude); Rosa Valetti (Frau Robinson); Sammy Lewis (Stepptänzer).

469. Ernst Heilborn, *Das literarische Echo*, 32 (1929–30), 44.

Ein Schachspiel, in dem das Schicksal es sich vorbehalten hat, mit seinen Springern einzugreifen.

[...] Konstruktiv ist *Zwei Krawatten* eins der bestgelungenen Kaiserschen Stücke. Der Bau ist völlig durchsichtig, hinter dem Glas laufen die Träger in eleganter Linie. Die Zufallseingriffe sind derart eingefügt, dass sie im Bau gleichsam Etage bilden. Auf der bewegt sich nun die Handlung, bis sie wieder auf Treppe stösst. Die gleitet der eine Handlungsfaden in eben dem Tempo hinan, in dem sie der andere hinabgleitet. Nahezu in jedem Moment stehen aufsteigende und niedergehende Handlung vor dem gleichen Fenster.

Kaum in einem seiner vorhergehenden Stücke hat Kaiser so vollendet Spiel geboten, wie eben hier. Das ist einesteils durch Betonung des konstruktiven Gedankens erzielt, andererseits durch die Zufalls-Dosierung. Das Stück setzt derart ein, dass alle Wirklichkeitsschwere von vornherein ausgeschaltet ist, immer neue Zufälle geben ihm immer wieder Flügel. Dies Spiel schwebt. Es erhebt sich in die Höhen reiner Ironie. Durch sie wird es in eben dem Masse romantisch, in dem es kraft des konstruktiven Elements modern ist.

Diese Kaisersche Ironie spielt mit Geld, spielt mit Herz. Sie ironisiert beide. Aber sie tut es in der Art – und damit rückt *Zwei Krawatten* ganz nahe an *Kolportage* heran – dass sie im Spott dem Publikum doch eben den Leckerbissen reicht, nach dem es verlangt. Mehr als das: der Reichtum dieser Ironie ist – geistig – mit der Armut derer, die diesen Reichtum anstaunen, identisch. Nicht nur die Personen des Stücks, auch der Zuschauer wird ironisiert, aber seine Torheit wird zugleich gepeitscht, zugleich gefüttert. Das mag man als ein wenig faires Spiel empfinden.

Die Wirklichkeit ist aller Schwere beraubt, es gibt nur Konstruktion, kein Wachstum. Dadurch wird ein Eindruck höchster Eleganz erzielt, ästhetisch einem Verlangen nach Harmonie in Fülle Genüge geleistet. Aber diese Harmonie ermüdet. Die Wiederkehr der gleichen Szenen, die im Spiel Trupf sein soll, wird zu Kartenkunststück. Ja, es begegnet dem nicht naiven Zuschauer, dass er, inmitten der

Bewunderung, diese Pointen als stumpf, diesen selbstherrlichspielenden Verstand als dümmlich empfindet.

Tut er das, so beweist er damit die gesunde Reaktion der natürlichen Menschen Artistik gegenüber.

470. H. Ihering, 6.9.1929, in *Von Reinhardt bis Brecht*, II (Berlin: Aufbau, 1959), 424–27.

Mit dieser Revue knüpft der neue Direktor des Berliner Theaters, Dr. Robert Klein, an die Tradition des Hauses: die erste Meinhard-und-Bernauer-Zeit. *Einer von unsere Leut, Bummelstudenten* – Volksstück, Posse mit Gesang und Tanz, altes Berlin mit aktuellen Einlagen. Damals war das Berliner Theater eine Spezialität – ein 'Berliner' Theater.

Die Bühne in der Charlottenstrasse ist heute viel schwerer zu führen. Berlin ist grösser, vielfältiger, widerspruchsvoller, weltstädtischer geworden. Das eindeutig 'Berlinische' tritt langsam zurück. Attraktionen und Sensationen sind nötig, damit die Leute in das Südende der Charlottenstrasse kommen. So wurde das Publikum hineingezogen durch den Kriminalreisser *Mary Dugan* – ein Genre, das so lange forciert wurde, bis es heute schon abgenutzt ist. So wurde es jetzt gefasst durch die Revueposse Berlin-Amerika oder vielmehr *Zwei Krawatten* von Georg Kaiser.

'So wird Georg Kaiser zu einem fruchtbaren Komödiendichter, indem er – gegen das Possen- und gegen das Tränenklischee schreibt. So würde er der grösste Revuedichter Deutschlands werden' – schrieb ich nach der Premiere von *Kolportage*. Nun hat Georg Kaiser sein erstes 'Revuestück' geschrieben, aber *mit* dem Revue-, *mit* dem Tränenklischee. Georg Kaiser, der selten ins Theater geht, der sich niemals seine eigenen Stücke ansieht, Georg Kaiser hat sich mit solcher Kinderfreude auf das Schema der Routiniers geworfen, so blind und verliebt in die alte Revue gestürzt, dass seine Figuren sich sofort in die bekannten Fachgruppen einordnen. Eine Salondame und eine herzige Naive. Ein breiter Komiker und eine erste Charge. Ein Bonvivant mit Gemüt. Eine komische Alte. *Zwei Krawatten* – das ist von Georg Kaiser. Der Titel und der Einfall. Ein Kellner tauscht seinen schwarzen Berufsschlips gegen die weisse Frackkrawatte ein und ist Herr, fährt erster Klasse, hat seine Chance, macht Karriere. Er tauscht die weisse gegen die schwarze aus und ist wieder Kellner, fährt im Zwischendeck, hat Gemüt und führt die Braut heim.

Das ist schlagend, einfach, bühnensichtbar, bühnendeutlich, das gibt einen glänzenden Auftakt und glänzenden Abschluss für eine moderne Revue. Aber schon kommt das alte Volksstück. Die Krawatte genügt nicht, er gewinnt auch das grosse Tombolalos. Ironie oder Tradition? Es bleibt nicht bei den Kontrasten: eine Erbschaft von 40 Millionen für Trude, die Volksbraut, überbrückt alles. Witz

oder Konzession?

Als Mischa Spoliansky das viel schwächere Textbuch von Marcellus Schiffer vertonte: *Es liegt in der Luft*, entstand – bei allem Snobismus – doch etwas wie eine verwurzelte, zauberhaft berlinische Sache. Es war die einzige produktive gesellschaftliche Leistung der Berliner Bühnen, eine Revue aus dem Kurfürstendamm für den Kurfürstendamm. Das viel übersichtlichere, bessere Textbuch von Georg Kaiser macht nicht Berlinisches international, sondern gibt einem Allerweltgemengsel berlinischen Akzent. Diese Revue ist wirklich *Happy end* mit aller Hingabe an das Theater- und Filmgenre, in dem Lose und Erbschaften soziale und menschliche Dinge arrangieren. Georg Kaiser gibt gleich zweierlei: Er lässt den Kellner vor der amerikanischen Millionenerbin fliehen, weil er sein armes deutsches Mädel liebt, und diese Liebe wird belohnt, weil Trude Schumann vierzig Millionen erbt und zehn Millionen mehr hat als die Amerikanerin. Höhere Gerechtigkeit.

Zwei Krawatten ist technisch mit der Brillanz Georg Kaisers gemacht. Mir wäre aber lieber gewesen: der Versuch einer Berliner Revue durch alle Schichten und Stadtteile hindurch – Georg Kaiser könnte sie schreiben; und sie könnte sogar *Zwei Krawatten* heissen, wenn dieser Einfall mehrfach abgewandelt wäre. Aber gerade die kritischen, aggressiven Möglichkeiten, die auch noch in diesem Textbuch stecken, wurden durch die bezaubernde Erfolgsmusik von Mischa Spoliansky überspielt, weil sie in dem Auftrittslied der Cornedbeeffabrikantin Robinson nicht das scharfe Wort, sondern eine danebenliegende Melodie gaben.

Die Publikumswirkungen sind fabelhaft. Das Berliner Theater hat seinen grossen Erfolg. Unter der Regie von Forster-Larrinaga wird auf Gefälligkeit und Schönheit, auf Tanz, Buntheit und – Sentimentalität hingespielt. Hans Albers hatte als Kellner seine Spezialwirkungen. Früher, in den alten Berliner Possen, wurden die Rollen aufgeteilt, zwischen dem Volksjungen und dem Bonvivant, zwischen Sabo und Clewing. Albers spielt Sabo und Clewing gleich zusammen. Volksjunge und Blauauge, Schnauze und Elegant, Schnoddrigkeit und Gemüt (das manchmal so übertritt, dass Albers das Gretchen spielen könnte).

Neben Albers spielt Tiedtke mit bewährter Polterkomik, kräftig und stark einen schnaubenden Berliner Rechtsanwalt, spielt Marlene Dietrich, reizend anzusehen in einer leider nicht sehr ergiebigen Rolle die Amerikanerin, spielt Margarethe Köppke mit aufreizender Affektiertheit und gesanglicher Unzulänglichkeit die Trude, gibt Rosa Valetti, ebenfalls nicht seht dankbar bedacht, umwerfend die Cornedbeeffabrikantin.

Tanz und pantomimische Szenen: Den grössten Erfolg hatten die Einlagen, das herrliche Stepptänzerpaar Moore und Lewis, hatten die Aufmachung und die Kostüme und der Charme. Die moderne Revue fehlt noch. Es war die alte, von besseren Könnern gemacht. Ich freue mich über den Erfolg für Georg Kaiser. Aber es wäre schlimm, wenn er diese Linie verfolgen

würde. Das Berliner Theater könnte mit ihm und Spoliansky auch auf moderner Grundlage das Publikumstück schaffen.

471. anon. (1), n.d., n.s., GKC.

Die Reihe der 'schuldigen' Bühnenleiter hebt gleichfalls mit dem Namen Dr. Robert Klein an. Sein von Georg Kaiser gedichtetes, von Mischa Spoliansky vertontes und von Forster-Larrinaga im Berliner Theater inszeniertes Revuestück *Zwei Krawatten* fällt mit der grundlegenden Fehlbesetzung: Hans Albers. Eine romantische Hauptrolle in der Hand eines virtuosen Zynikers führt zu nichts. Um das Nichts standen herum: Rettend: Rosa Valetti und der Tänzer Sammy Lewis. Hilflos: die anderen. Drei Stunden lang habe ich auf einen brillanten Einfall Kaisers vergeblich gewartet. Nur ein einziger Satz von ihm klang mir beim Verlassen des Theaters ins Ohr: 'Ich konnte nicht länger warten auf der harten Wartezimmerbank.'

472. Karl Strecker, n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser hat sich zu einem Revuestück *Zwei Krawatten* herabgelassen, mit dem Direktor Klein sein jetzt übernommenes Berliner Theater sehr erfolgreich eröffnete. Echt Georg Kaisersche Einfälle: dass ein Mensch aus seiner Bahn fliegt, dass ein Kellner und ein befrackter Gast ihre Krawatten und damit ihre Schicksale wechseln, werden zum Anlass für einen von Forster-Larrinaga schmissig aufgezogenen Revuerummel mit Kabarett, Girls, Exzentriks, farbigen Bildern, Tanz – und leider auch Sentimentalität, begleitet von einer flotten Musik Mischa Spolianskys. Der rauschende Beifall galt den Einzelleistungen der Frau Köppke, der Herren Tiedtke und Albers. Direktor Klein hat mit den Erstaufführungen seiner beiden übernommenen Bühnen gezeigt, dass er zwar keinen übertriebenen literarischen und künstlerischen Ehrgeiz hat, aber einen ungewöhnlichen Blick für das, was heute zieht.

473. Felix Hollaender, *Lebendiges Theater* (Berlin: Fischer, 1932), pp. 241–44.

Aus dem Übersegen einer ungewöhnlichen Produktion hat Georg Kaiser dies Nebenwerk geschöpft, das wir weder allzu ernst, noch allzu komisch nehmen können.

Es setzt mit schlagendem Witz, knapp und präzise ein, scheint eine äussere Handlung in eine symbolische Wahrheit umwechseln zu wollen und wird von Bild zu Bild matter.

Man denkt wieder einmal an die alte Spruchweisheit: Getretener Quark wird breit, nicht stark.

Wir wissen nicht recht, was wir mit diesem Opus anfangen – wie wir es einreihen sollen. Wollte Kaiser an seine erfolgreiche Posse *Kolportage* anknüpfen und in den Rahmen der Revue eine Parodie auf die Revue spannen?

Ja, was wollte er eigentlich? Ich habe mir den ganzen Abend den Kopf darüber zerbrochen.

Eine Parodie ist es sicher nicht geworden. Denn diese neun Bilder sind von einer bürgerlichen Simplizität, von einer Stachellosigkeit, von einer teils sentimentalen, teils kitschigen Romantik, die an das Volksstück, an die Posse des vorigen Jahrhunderts erinnern.

Oder war nach all den deutschen Jubelhymnen an eine Verspottung des Amerikanismus gedacht – sollte gegen die Heuchelei und Abstinenz der USA Attacke geritten werden? Dann war das Tempo von Anfang an um hundert Prozent zu langsam genommen.

Bleibt also nur noch übrig, dass Georg Kaiser den Weg zu einer neuen Revue weisen wollte.

Bei aller meiner herzlichen Verehrung und Bewunderung, die ich für ihn hege, müsste ich in diesem Falle sein Pfadfindertum anzweifeln, vorausgesetzt, dass ihn seine Darsteller, samt Spielleiter und Direktor nicht gründlich missverstanden und durch ihren Darstellungsstil, durch ihre Striche, beziehungsweise durch ihre Zutaten aus einer frech und fröhlich gedachten Satire ein feierliches Kirchenspiel gemacht haben.

Man glaubt den Spielleiter förmlich zu hören: Nur nicht literarisch werden, meine Herrschaften – wir wollen eine richtige sentimentale Kiste aufmachen mit einem bisschen Kolportage, einem bisschen Rührung, vielen nackten Beinen und neuen Revuetricks ... das ist es, was das Publikum heute will. Und was Charell und Haller vermögen – können wir noch alle Tage.

Ich glaube, die Rechnung stimmt nicht. Kaiser als unliterarischer Spassmacher und populärer Revueschreiber ist ein verlorener Posten. Er müsste denn seine Schärfe, seinen überlegenen Witz, seinen Radikalismus in den Dienst der politischen Satire stellen, um sein Publikum zu entzünden.

Was er hier gibt, ist zu zahm, zu belanglos für einen Dichter seines Grades – es wiegt zu leicht, reicht im Ernst und in der Komik nicht hin. Seinen Couplets fehlt die Schlagkraft – seinen Dialogen die witzige Prägung.

Dabei zeigt der Aufbau des Ganzen wieder die fest zugreifende Hand des Dramatikers, der noch in einer simpeln Handlung durch den Parallelismus der Geschehnisse den Zuschauer zu packen versteht.

[...] Kaisers Methode, durch die Gleichart der Geschehnisse zu wirken, könnte man noch durch andere Beispiele erhellen. Man könnte sagen, dass sein Liebespaar von der Kaschemme bis zum Amerikadampfer mit reichlich viel Moralin gefüttert wird – dass das im achten Bilde präsentierte 'schlechte Gewissen' in der aufsteigenden Linie

der Gefühlsduselei den Höhepunkt bedeutet.

Gehen wir nicht zu sehr in die Einzelheiten – es verlohnt nicht bei einer Arbeit, für die ihr Verfasser wohl selbst nur ein ironisches Lächeln übrig hat.

Er hat auf einen Karton mit ein paar leichten Strichen die dünne Handlung hingeworfen und es den Lustigmachern des Theaters überlassen, sie mit alten und neuen Spassen zu füllen.

Der Regisseur Herr Forster-Larrinaga hat sich weniger auf die eigene Phantasie als auf bewährte Traditionen verlassen – auch er arbeitet mit dem alten Apparat der grossen Revue, den er nur verkürzt und graziöser behandelt.

Die bunte und bewegte Aufführung, geschmackvoll in Kostüm und Dekoration, nicht mit Übergewichten belastet, hat Elan und Schmiss.

Gewürzt ist sie mit einer Musik, die schmeichlerisch in die Ohren geht und durch ihr rhythmisches Können und ihre saubere, überlegene Technik imponiert, auch wenn sie nicht jene Schlagkraft aufweist, mit der uns Spoliansky in früheren Schöpfungen verwöhnt hat.

Am Schlusse grosser Beifall. – Hervorruf aller Beteiligten.

Nur Georg Kaiser, der sich niemals zeigt, fehlt diesmal auch im geistigen Sinne.

474. Prof. Dr. Oscar Bie (1), n.d., n.s., GKC.

Die *Zwei Krawatten* im Berliner Theater wurden ein Bombenerfolg. Man nennt solche Aufführungen flott. Es gab gute Darsteller, wenn auch nicht die besten. Georg Kaiser stieg ein paar Stufen hinunter und machte eine richtige Revue in neun Bildern, mit Tanz, Gesang und sogar Handlung. [...] Der zweite Herr ist der erste Kellner selbst. Er hat märchenhafte Dinge erlebt, in der Tombola eine Amerikareise gewonnen, dort beinahe eine 30fache Millionärin geheiratet. Aber was tut Gott. Seine alte Jugendliebe Trude erbt sogar 40 Millionen und hast du nicht gesehen, er kriegt sie zum Schluss. Es ergeben sich Bilder des proletarischen und des hochgesellschaftlichen Lebens, Szenen auf dem Schiff und im Bureau, Eisenbahnabteilen und Landungsbrücken. Man kann tanzen und singen, so viel man will. Tänzerpaare von Qualität werden engagiert und Parodisten. Und Spoliansky macht die Musik: nicht zu geistreich, aber passend und wirksam. In allen Gattungen des Jazz, ganze Finales, einen hübschen Song, der motivisch wird, ein leidenschaftliches Lied auf die Chance und so gute Schlager, dass die Leute zuletzt mitsingen. Dazu hat Stern ganz reizende Dekorationen geschaffen, die sich schnell wandeln. Am besten ein Spiegelsaal des grossen Hotels, in dem die Exerzitien der Personen und der Girls sich vervielfältigen. Also ein richtiger Varietérummel mit Kinohandlung, bei der man das literarische Urteil sicher ein wenig zurückstecken muss. Man

hätte von Kaiser mehr Selbstironie, mindestens mehr Humor und Satire erwartet. Er ergibt sich bedingungslos den Instinkten des Publikums. Die frühere Spoliansky-Revue, *Es liegt in der Luft*, war ein hohes Kunstwerk dagegen. Das Niveau sinkt, der Beifall wächst.

475. Bie (2), n.d., n.s., GKC, partly illegible.

Spolianskys Musik zu den *Zwei Krawatten* folgt dem Wege Kaisers. Sie ist bei weitem nicht so geistreich und apart wie in der Meisterrevue *Es liegt in der Luft*. Sie trifft seltener den Geist und auch die Pointe und geht dennoch dem gewöhnlichen Schlager niemals ordinär zu Leibe. [...] Sie ist immer angenehm zu hören und zu behalten und verbindet sich auch mal zu motivischen Kränzen. Die grösste Anstrengung macht sie im ersten Finale, das mit Ausnahme weniger Zeilen sich sehr geschickt aus Jazzformen zusammensetzt, mit animalischen Lauten, auch mit einer netten Orgelnachahmung des Männerchors. Das parodistische Element tritt zurück, das malerische weist in der ersten Schiffszene Spuren auf. In dieser Schiffszene entsteht ein schöner Song, der von den 'Six Comedian Harmonists' effektvoll aufgenommen wird – lyrisch intensiver als die Vertonung des erinnerungssatten 'Einmal wollte auch ich' im zweiten Bild, das ein bisschen zerflattert. Musikalisch am wertvollsten ist das Couplet auf die 'Chance', das rhythmisch originell geschnitten ist und sich leidenschaftlich im Chor steigert, während bei dem Couplet auf die 'Transaktion' mit dem Trommelkontinuo die rechte Entwicklung fehlt. Im allgemeinen finde ich eine gewisse Schwere der Auffassung, kein letztes, überlegenes Spiel mit dem Stoff, wie es Spoliansky in *Victonia* so entzückend übte, in melodramatischer Hinsicht in den Gewitterzuckungen des musikalischen Dialogs. Es ist mir im ganzen zu handwerklich. Etwas mehr mousseux hätte das Kino im Stück zu einer phantastischen Farce des Lebens aufspritzen können. Auch die Musik ist ein Regisseur.

[Feb. 1930], Erstaufführung, Kammerspiele, Munich. Dir.: Forster-Larrinaga; Therese Giehse (Frau Robinson); Kurt Horwitz (Jean); Frau Forster-Larrinaga (Mabel).

476. anon., *Völkischer Beobachter*, Jg. 43, 7.2.1930.

'Was wird morgen in den Zeitungen stehen?' So fragen die Spieler am Schlusse dieser köstlichen Veralberung des kulturlosen, nur auf Geschäft und äusseren Prunk gestellten Amerikanismus. Insofern hat dieses heitere Stückchen von Georg Kaiser, das da in neun Bildern abendfüllend an uns

vorüberrollt, wenigstens zum Unterschied von vielen anderen einmal eine Tendenz.

Das alte gute Europa mit seinem Gefühl und seiner inneren Kultur kommt auch einmal zur Geltung gegenüber diesem Götzen Dollar, um den sich drüben alles dreht.

So freuen wir uns aufrichtig über die von Therese Giehse in blendender, diamantenübersäter Form dargestellte Fleischkönigin von Chikago, der Geschäft alles ist, freuen uns, dass das arme Mädchen, das ohne zu wissen wie, plötzlich zur Millionenerbin wird, bei der Versteigerung des Bräutigams den Sieg über die schwerreiche Nichte Mabel der Fleischkönigin davonträgt und erfassen schliesslich eine tröstende Pointe, wenn der Held des Stückes, der Kellner Jean, von Kurt Horwitz in all seinen Wandlungen meisterhaft gespielt, auf der Rückfahrt im Zwischendeck als Grund für sein Ausreissen angibt, dass er erfahren habe, dass das geringste Gefühl doch mehr wert sei als alle Transaktionen.

Für die Heiterkeit sorgt neben den anderen Darstellern, unter denen wir ausser den schon Genannten die blendende Erscheinung von Frau Forster-Larrinaga als Miss Mabel, dann Maria Byk als ewig treue Trude und Revy als 'trockenen' Senator nennen möchten, vor allem Walter Lantzsch als ruppiger Rechtsanwalt Bannermann [...]

Die Handlung des Stückes selber, für dessen Regie Herr Forster-Larrinaga zeichnete, was an der prompten Abwicklung der Bilder und an geschmackvollen Einzelheiten zu erkennen war, ist ziemlich einfach. [...]

Hübsche Tanzeinlagen der 'Krawattengirls' und des Tänzerpaares Farrer bereichern den Abend, für den ein dankbares Publikum lebhaft applaudiert. Manche freilich spotten mit dem Beifall für dieses Stück ihrer selbst und wissen es nicht...

Dec. 1929, Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig. Dir.: Wilhelm Berthold; sets: Franz Nitsche; Rudolf Schaffganz (Jean); Petra Heldrich (Trude); Erika van Draaz (Mabel); Otto Stoeckel (Senator); Reinhold Balqué (Bannermann); Gastdirigent: Dr. Hans Kainz and also starring Charly D'Argovie (Exzentriktänzer) and the Comedian Harmonists.

477. E. W. S., *Leipziger Hausfrau*, 1.1.1930.

[...] Dieses prickelnde Gemisch von Operettentexten, Couplets, Witzen, Tänzen und Varietékunststückchen ist so recht geeignet für die Zeit zwischen den Jahren, um einem anspruchsvollen Publikum serviert zu werden. Es ist echt 'Kaiserisch'. Vom Gesichtspunkte einer höheren Dramaturgie: Scharf pointiert, witzig, zum Teil problematisch mit ironisierter Sentimentalität. Man langweilt sich bei Kaiser nie, selbst wenn er Absurditäten bietet, wie letzthin seine *Hellseherei*, die hier besprochen wurde. Die spielerische

Form, mit der er dabei durchaus originelle Stoffe behandelt, bedeutet immerhin eine Bühnenunterhaltung von Qualität.

Bisher trat der Kellner immer nur in Nebenrollen auf. Hier steht er im Mittelpunkte. [...] Jean, der Kellner, hat [...] eine Amerikareise gewonnen und dampft ab in das Land der Abenteuer. Hier beginnt nun die Revue und das Varieté. Man sieht den glänzenden Exzentriktänzer Charly D'Argovie und hört die ausgezeichneten komischen Gesänge der Berliner Comedian Harmonists, sieht ferner, Berliner Girls mit falschen Negern aus Pappe und geniesst den Ohrenschmaus einer Jazz-Bande unter Leitung des originellen Kapellmeisters Dr. Hans Kainz als Gast. [...] Seine Trude findet ihn [Jean] auf romantisch sentimentale Weise. Deutsche Mädchentreue, über dem Weltmeer, heuchlerischer Puritanismus, Dollarprinzessin, Berlinerische Verulkungen, das alles stützt den Szenenaufbau mit Sätzen von Kaiser'schem Gepräge. Das aufgeregte Getriebe nach der Devise: Abwechslung ergötzt, gab einen Unterhaltungsabend, dessen Länge durchaus als angenehm empfunden wurde. Musik, Tanz und Varieté als notwendige Ergänzung zu märchenhafter Unwahrscheinlichkeit wird stets einen dauernden Theatererfolg verbürgen, der ohne die bewährten Kräfte des Schauspielhauses natürlich nicht denkbar wäre.

478. Hans Natonek, *Neue Leipziger Zeitung*, No. 361, n.d., GKC.

Georg Kaisers Revue ist gerade gut genug, um den Erwachsenen als modernes Weihnachtsmärchen serviert zu werden. Serviert zu werden —: da sind wir auch schon beim Inhalt und bei der Form dieses Magazinstückes angelangt. Sein Held ist ein Kellner, der eine entfernte Ähnlichkeit mit Kaisers Bankkassier (*Von morgens bis mitternachts*) hat. Auf Garnierung und Aufmachung kommt es an; man kann den Leuten alles mögliche vorsetzen, wenn es schmackhaft serviert wird. Von diesem Rezept macht Georg Kaiser reichlich Gebrauch, indem er es gleichzeitig ironisiert.

Der Szenenaufbau und ein paar Sätze haben Kaisersches Gepräge. Wir finden hier wieder die volksstückhafte Fügung von *Nebeneinander*, das tolle Zufallsspiel der *Kolportage* und den wirbelnden Kreislauf des Kassiererstücks, aber mit 'happy end'. Auf der wilden Jagd nach der grossen Chance geht das Herz verloren. Natürlich im verdollarten Amerika. Und wird just im Augenblick der Landung in Deutschland wiedergefunden. Das Festhalten der Chance bedingt Preisgabe des Gemüts. Die Preisgabe der Chance: Sturz unter die Räder. Ein Georg Kaisersches Dilemma in billigster Konfektion. Der Kellner Jean gibt die Karriere auf und folgt dem Ruf des Herzens. Aber das Mädchen, um derentwillen er so märchenhaft handelt, ist inzwischen vierzigfache Millionenerbin geworden und verhindert, dass Jean wieder Kellner werden muss. So will es Georg Kaiser und so gefiel es seinen Auftraggebern.

Diesmal ist die Kolportage echt.

Jean, der Kellner, erhält von einem Ballgast, der vor der Polizei schleunigst verduften muss, eine weisse Krawatte im Tausch gegen die schwarze, eine Chrysantheme fürs Knopfloch, eine Ballkarte und ein Los der Tombola. Somit ist die Revue angekurbelt. Das Los ist der Haupttreffer: Luxuskabine nach Amerika. Eine Dollarprinzessin ist auch gleich zur Stelle. Jean, der in einen Gentleman verzauberte Kellner, ist Favorit. In Berlin N wartet die blonde Trude Solveig in der Kellerkneipe. Ihr Peer Gynt braust mit der andern Braut auf Sonnendeck nach Amerika. Indes sie, treu und sehnsüchtig im Zwischendeck – so ist das Leben bei Georg Kaiser – auf der verlorenen Aktenmappe eines Berliner Rechtsanwalts sitzt, der eine 40-Millionen-Erbin (in Dollars) sucht. Ahnste was? Trude ist es. Bis hierher erzähle ich's; weiter nicht. Wie Jean den Fleischbüchsen Chicagos entrinnt und das in jedem Sinn goldene Herz seiner Trude findet, das sehe man sich gefälligst selber an. Das Bilderbuch ist amüsant. (Franz Nitsche hat es lustig illustriert, gar zu glitzernd im Märchenstil, man dachte schon: nun kommt gleich der Weihnachtsbaum.)

Selbst in einer solchen bestellten Nebenarbeit, die man dem Gelenkspieler Georg Kaiser nicht ernsthaft zu verübeln braucht, zeigt sich sein Sinn fürs Konstruktive. Nur ist es hier nackt und grob gezimmert. Zweimal werden Krawatten getauscht (man muss die Chance am Halse packen), zweimal wirbelt der Zufall leichte Menschenfracht empor auf den Schaum des Lebens. Sonnendeck auf der Hin-, Zwischendeck auf der Rückfahrt. Sogar die Kolportage vollzieht sich bei Kaiser symmetrisch.

Was ihm fehlt, um eine gute Revue zu schreiben, ist: Humor. Er hat Sarkasmus, er hat die komische Verkürzung und die groteske Verstelzung der Sätze, aber alles bleibt starr, steif, unflüssig, unsingbar. Die Parodie versagt. Das naive Element des Volksstückes fehlt. Schon einmal, als Heinrich Mann, vom Berliner Theaterbetrieb verlockt, eine Revue schrieb, hat es sich gezeigt, wie schwer ein Dichter sein Gepäck loswird, und wie unerfreulich die Anstrengung ist, mit der er sich leicht zu machen versucht. Übrigens sind bei einer solchen Revue hundert Hände geschäftig, einen Brei anzurühren, und ich glaube nicht, dass Georg Kaiser mehr geliefert hat als ein Szenarium, ein paar Sätze und vor allem seinen Namen; denn schon der blosse Geruch, dass eine Revue im Entstehen ist, lockt die Chanson- und Songdichter an, und das summende, aufgeregte Getriebe, das um einen solchen fetten Revuebissen entsteht, wäre an sich schon ein Revuethema.

Unter Wilhelm Bertholds Führung hat sich die Schauspielhaustruppe in dieser nicht für sie bestimmten, ungewohnten Aufgabe recht brav gehalten. Die brillante Musik Mischa Spolianskys, das Jazz-Tempo (musikalische Leitung Hans Kainz) machten den Darstellern viel zu schaffen. (Ob man sich in solchen Fällen nicht lieber das ganze Berliner Ensemble auspumpt, nicht nur die Revue-Einlagen?) Rudolf

Schaffganz liess sich bisweilen von den Synkopen an die Wand drücken; er trug, der verwandelte Kellner, die Chrysantheme des Gents mit leiser Melancholie. Erika van Draaz und Annemarie de Bruyn vertraten wirkungsvoll die dollarschwere Grossschlächterei Chicagos; glänzend Otto Stoeckels Senator, triefend von heuchlerischem Puritanismus. Petra Heldrich, deutsche Mädchentreue bis übers Weltmeer, blieb matt. Reinhold Balqué polterte lustig einen Berliner Rechtsanwalt älteren Schwankstils. Der Klavierspieler Heinz Bootz, ein unbekannter Mann, fiel durch (bitte, keine Atempause) sein prachtvoll akkurates Spiel auf; eine unaufdringliche realistische Kleinmalerei der Kümmerlichkeit. – Der Gabentisch dieser Festtags-Aufführung konnte sich sehen lassen: Die 'Comedian Harmonists', ein zartes, wunderbar getöntes Farbenspiel der Kehlen entfaltend, singen begeisternd schön. Charly D'Argovie ist als betrunkener Stepptänzer eine fabelhafte Varieténummer, und die hübschen Berliner Girls machen allerhand Pi-Pa-Po. Im ganzen: ein üppig reicher Abend und ein stürmischer Erfolg, der bis Neujahr vorhalten wird.

479. -tt-, *Arbeiterpolitik* (Leipzig), 3.1.1930, partly illegible.

[...] Weltanschauung, Gesinnung stehen verdammt niedrig im Kurs. Unnötiger Ballast. Deshalb fort mit ihnen! Zeige man dem Publikum, wie schön es wäre, wenn man einmal aus dem Dreck der Not hinaufsteigen könnte nach oben... Das ist die Sehnsucht des Philisters, der jenseits vom grossen Kampf der Klassen den reichen Dollaronkel oder das grosse Los erträumt. Diesen Philister beutet Kaiser weidlich aus. Er nimmt ihn ernst und hütet seinen Schlaf. [...] Umarmung – Kuss – Finale: Kaiser erobert aber die Hintertreppe Berlin W, Eingang nur für Herrschaften. Die Revue sichert den Schauspielern einige ruhige Minuten, wenn sie den 'Revellers', dem Exzentricktänzer, den Girls oder der Kapelle ebenso wie dem Parkett als Publikum dienen. Ensemble, Solokünstler, Kapelle – alle machen ihre Sache ausgezeichnet. Georg Kaiser demonstriert wieder einmal den Verfall der bürgerlichen Kultur und zieht das bürgerliche Theater unwiderruflich mit hinab. Auch das ist Zeittheater. Allerdings negativ.

480. anon., *Sächsische Arbeiter-Zeitung* (Leipzig), No. 301, n.d, GKC.

Gelegentlich der Erstaufführung von Kaisers *Hellseherei* in Leipzig stellten wir fest, dass Georg Kaiser literarisch endgültig tot und zu begraben sei. Bei der Erstaufführung von *Zwei Krawatten* war es wirklich, als hätte man einen

stinkenden, ganz verwesten Leichnam ausgegraben und ihn eine Revue schreiben lassen. Die Sache ist übrigens keine Revue, sondern hat grösstenteils den Text einer Unterdurchschnittsposse mit Gesang aus der Kadelburg-Epoche und bringt die gleichen antiken, verzeichneten Lustspieltypen auf die Bühne, die der Spiesserideologie und Unwissenheit vor 30 Jahren entsprechen.

Abweichend von diesem erledigten Krempel sind es nur die 'Song'-Texte, die eine grausige und selbstgefällige Selbstbespiegelung darstellen und sinnfällig Kaisers neueste Schwenkung kennzeichnen. Daher sollen die prägnantesten hier zitiert werden:

'Es kommt nicht auf den Inhalt an' ... 'wenn man es nur servieren kann, – dann frisst die Menschheit alles! (Nein, wir protestieren dagegen, diesen Dreck fressen zu sollen!)

Gesangsintermezzo der 'Deutschen Revellers': 'Wundervoll, fabelhaft, wie der Mann Karriere macht.'

'Jetzt muss ich mit diesen Brüdern (gemeint ist die Millionärclique) ihre krummen Wege gehen ... sonst jagt man mich noch wie einen Hund davon, weil es mit dem Schwindel nicht ewig geht.'

'Man muss dem Menschen seine Chaaance lassen, denn seine Chaance ist des Menschen Gott'. (Das Wort Chance wurde in Gesang und Gebärden so fanatisiert gellend unterstrichen, dass es einem eiskalt den Rücken hinunterlief und man in diesem Schrei der über Leichen gehenden Börsenjobber, Schieber, Grossindustriellen usw. ein unverhülltes Bekenntnis der herrschenden Klasse vor sich hatte.)

'In einer gewissen Höhe hat nämlich das Kapital etwas Rührendes; es macht völlig hilflos.' (Wohl ein Selbstbekenntnis Georg Kaisers!)

Finale und Schlusschorus (oder Georg Kaisers böses Gewissen!): 'Was werden denn morgen die Zeitungen sagen?'... Ferner: 'Das wird morgen ganz ausführlich in den Zeitungen stehen.'

[...] Jedes weitere kritische Wort über Einzelheiten erübrigt sich. Diese Revue dient dem infernalischen Amüsement der Leipziger Bourgeoisie über Weichnachten und Silvester. Man verzichtet auf Kunst und lässt sich Kabarettsongs und Varieteennummern servieren. – 'Pikantes Menü' kundigte im Prolog der dauernd französisch sprechende 'Ansager' an. Es ist ja bekannt, dass Schlemmer und Lüstlinge Speisen mit 'haut gout' – zu deutsch: stinkende und verfaulte – unentbehrlich finden. Das Schauspielhaus hat ihnen das Gewünschte serviert.

Die Musik von Spoliansky: Boston, überhaupt Jazz, aber in schlechter Auflage; einige interessant-sein-wollende, Hindemith und Krenek entlehnte Stellen. Das Schauspielhaus-'Orchester', sehr unzulänglich, mit anscheinend nur einer Geige und zum Teil merkwürdig verstimmten Bläsern.

481. Dr. Egbert Delpy, *Leipziger Neueste Nachrichten*, No.

361, n.d., GKC.

Weihnachtsbescherung für Erwachsene im Schauspielhaus... Keinen Deut von 'Es war einmal'-Stimmung. Sondern ein einziges lärmendes, funkelndes, wirbelndes, triumphierendes: 'So ist's!'...

Nichts von Literatur – gar nichts davon, obschon ein Literat von vielen Graden, Georg Kaiser, seine Hand im Spiel hat... Sondern natürlich jene beliebte Attrappe, in die sich so bequem alles hineinstopfen lässt, was gerissene Theaterköche an pickenden Speiseabfällen von allen Tischen nutzbringend loswerden und verarbeiten möchten: die sogenannte 'Revue'.

Wie gesagt, diesmal hat Georg Kaiser sie gestopft... In einem Kellner-Prolog verrät er uns sein Rezept: 'Menu pikant avec esprit et un petit du coeur'.. Das klingt sehr hübsch. Und grossartig verheisst er hinterher: einen wilden Wirbel vom Roulette des Lebens... Wenn man sich diesen Wirbel dann näher anschaut, so ist es der eines handfesten, grellbunt gestrichenen Theaterkarussells, das sich um die Achse eines einzigen espritvollen Einfalles dreht. Dieser Einfall ist der zweimalige Krawattentausch zwischen Kellner und 'Kavalier', durch den ein Handlungsknoten geschürzt und wieder gelöst wird. Was dazwischen liegt, ist – Kolportage; modern aufgemacht, im Tempo der Zeit hin und her gehetzt, im innersten Kern aber altmodisch-romantisch und sentimental bis zum Überlaufen...

[...] Natürlich hat Kaiser diese Pastete von vorgestern (die unsere grosse Hedwig C.-M. gebacken haben könnte!) zeitgemäss gepfeffert und gesalzen so gut er konnte. Aber sein Vorbild Marcell Schiffer, der gezeigt hat, wie man in der Revue kritische Zeitspiegelung in geistig und künstlerisch überlegener Form geben kann, hat er nicht entfernt erreicht... Wenn dennoch das Blut der Gegenwart elektrisierend durch alle Adern seines Machwerks schäumt, so ist das zum Teil das Verdienst brillanter Regiezutaten, hauptsächlich aber der faszinierende Effekt von Mischa Spolianskys blendend persönlicher, überlegen geistreicher, erstaunlich schöpferischer Musik. Die sprühenden Rhythmen und melodischen Charakterlinien seines Jazzorchesters, seiner Couplets, seiner mehrstimmigen Solosätze, Chöre, grossangelegten Finales, die das Revuestück erfreulich oft in die spritzigere Flutbahn der Jazz-Operette steuern, bestimmen souverän den Erfolg des Abends. In ihnen funkelt eine musikalische Sonderbegabung, die einen fortschrittlichen Bahnbrecher von Rang verkündet und dabei in urmusikalischem Boden wurzelt. Wer für Witz, Drohung und Gefühl soviel prächtige Varianten des Ausdrucks findet, der hat Weite und Tiefe auch für die grossen Musikformen!

Zu dieser Musiksensation kam die andere der Comedian Harmonists, einer famosen Sängergruppe, die als Vokal-Jazzband mit köstlich geschulten Stimmen die Handlung so witzig begleitete und interpretierte, dass Stürme des

Beifalls ihr immer neue Zugaben abzwangen. Da zudem noch ein fabelhafter Exzentriktänzer, Charly D'Argovie, und die bildhübsche Girl-Garnitur des Berliner Theaters als Gäste gewonnen waren, so gab es Lustiges, Fesches und Tolles in sprudelnder Fülle, das alle Lücken im 'Kaiserschmarrn' glänzend zudeckte...

Das Schauspielhaus wetteiferte mit seinen Gästen an Einfällen und Spiellaune. Das Szenische im Stil der Bettleroper synkopierte W. Berthold mit F. Nitsches Hilfe witzig primitiv. Schaffganz legte seinen Kellner-Kavalier mit der ihm eigenen Verve und Eleganz hin, sang, turnte, boxte und entwickelte Gefühl nach Noten... Als treu liebende Trude konnte Petra Heldrich einmal wieder die stilleren Kräfte ihres Talents erfreulich walten lassen. Glänzend akzentuierte A. de Bruyn die Konservendosenkönigin, brillant Stoeckel den muckerischen Senator; extravagante Linie entfaltete Erika van Draaz. Für die konzentrierte Berliner Schnoddrigkeit des Bannermann fand Balqué den rechten kessen, erheiternden Ton.

Das ausverkaufte Haus schwamm in Wonne, donnerte Beifall und rief den brillanten Orchesterleiter und Gastdirigenten Dr. Hans Kainz mit den Darstellern immer wieder an die Rampe.

482. hgr., *Leipziger Volkszeitung*, 27.12.1929.

Der Dichter Georg Kaiser hat eine Revue oder eine Art Operettentext über die Klassenunterschiede geschrieben. Weil aber Menschen, die verschiedenen Klassen angehören, sich genau besehen doch eigentlich so wenig unterscheiden, wie ein nackter Leichnam vom anderen, hat er ihnen der Einfachheit halber verschiedene Krawatten umgebunden, die schwarze des Kellners und die weisse des Kavaliers. Damit der Witz vollkommen werde, muss einer und derselbe die *Zwei Krawatten* abwechselnd tragen. [...] Unser Jean ist, ganz im Sinne des alten Volksstückes mit Gesang, fast genau so deutsch und sentimental wie seine Trude. Er hört ihre Stimme, er eilt ihr nach [...]

Man könnte sich keine schönere Verulkung jener mitteleuropäischen Herzenseinfalt vorstellen, die zu ihrem ganzen Glücke immer noch das grosse Los oder eine ebensolche Erbschaft braucht, wenn die amerikanischen Mittelparteien nicht, teilweise um des Revuecharakters und seiner Einlagen willen, etwas zu breit geraten wären und wenn Georg Kaiser nicht nur in einigen Schluss-Chansons, sondern in der ganzen Revue so scharf und witzig gewesen wäre, wie er es von Natur ist. 'Man muss dem Menschen seine Chance lassen', oder das sentimentale Duett, oder der Schlusskantus aller Schauspieler auf die Presse sind viel witziger als die vorangehenden sieben Bilder. Es ist eben immer gefährlich, dem Geschmack des Spiessers zu weit entgegenzukommen. Man verdirbt sich dabei leicht seinen eigenen. In den

Anfangsszenen steckt zuviel Durchschnittsoperette und erst zuletzt wird der brave Bürger, der sich die Sache anders vorgestellt hatte, etwas unsanft vor den Kopf gestossen.

Aber die meisten haben das gar nicht gemerkt. Sie waren jedenfalls in der grossen Pause geradezu begeistert und wollten alle ihre Freunde und Verwandten auch noch hinschicken. Weil sie im Theater einmal richtiges Varieté zu sehen bekamen, den glänzenden Excentric-Tänzer Charly D'Argovie, die witzigen, sonst nur auf der Schallplatte zugänglichen Gesänge der 'Comedian Harmonists' und echte Berliner Girls mit falschen Negern aus Pappe.

Was sonst im Schauspielhause unter Bertholds Regie geschah, dürfte zwar, von Mischa Spolianskys Musik abgesehen, nicht so ganz das Berliner Tempo erreicht haben, wäre also in sofern noch steigerungsfähig, wurde aber vor recht netten Dekorationen von den Hauptdarstellern mit guter Laune betrieben. Das grösste Verdienst hat sicher Rudolf Schaffganz, der seinen Kellner Jean sehr exakt, sehr wandlungsfähig und mit rühmlicher Spannkraft durchführte. Während die Draaz den amerikanischen Typus etwas verfehlte, traf die Heldrich die deutschen Sentimentale vortrefflich. Es bedeutet Anerkennung für Frau de Bruyn, wenn man sagt, dass sie die Carstens als komisches Mittelalter natürlich nicht ersetzen kann. Für Stoeckel war nur ein etwas fader Operettentrottel vorhanden, in dem er sich nicht ausspielen konnte. Balqué hingegen als komischer Berliner Rechtsanwalt durfte mit seiner Schlabberschnauze über die schwächeren Stellen des Abends hinweghelfen, und meistens tat es auch wirklich.

483. Dr. Herbert Füldner, *Leipziger Arbeiter-Politik*, 27.12.1929.

Kolportage! Vor Jahren sah man dieses Stück Georg Kaisers an der gleichen Stelle und amüsierte sich über die Könnerschaft des Verfassers, über seine messerscharfe Verspottung pseudoliterarischer Gefühlsmelangen, sah lustig verstohlen zu, wie er im Grunde auch sein Publikum zum besten hielt. Man gestand dem grossen Dramentechniker gern den überlegenen Scherz zu, im Wissen um das Echte den Glanz des Talmi (scheinbar) ernstzunehmen.

Aber wer kennt sich mit diesem Zauberkünstler der Bühne aus? Weiss man wirklich, ob er dichten kann oder nicht auch in seinen ernsthaften Augenblicken nur verblüffend manipuliert? Ist er nicht vielleicht in der Tat nur der Blender aller, kein Dichter, sondern ein geistiger Makler, dessen einzige Ware echte Kolportage ist?

Zwei Krawatten: ein Revuestück. Kaisers literarische Vergangenheit lässt trotzdem Fragen nach höherer Wertung nicht unterdrücken. 'Un petit de coeur' nennt er hier den Schuss Ernsthaftigkeit und schiebt dem Parkett die Schuld dafür zu, dass es auch im tollsten Sketch ein bisschen was

fürs Herz zu haben wünsche. Denkbar, dass ein Dichter diese Konzession ganz nebenbei aber eben dichterisch bewilligt hätte. Kaiser meint, sein Parkett sei mit Kolportage zufrieden. Er irrt, unterschätzt Art des Wunsches und Urteils seines Publikums. Er verdirbt sich das Tempo eines als Revue nicht schlecht gedrechselten Stückes mit schlecht gemachtem 'bösen Gewissen'. Hätte das einem Dichter auch in übermütiger Laune passieren können? Kaiser zeigt sich hier zum ersten Male sehr deutlich als reiner Literaturkolporteur. –

Diese Revue also als solche ist flott geschrieben. Knapp, unsentimental im allgemeinen, im leitenden Einfall hinreichend geschickt zugespitzt, um eine Art fortlaufender Handlung zu gewährleisten. Alles kommt natürlich darauf an, wie das Stück herausgebracht wird. Tempo, Tempo muss man sehen, fühlen. Amerika! Aus jedem Wort, jeder szenischen Wendung muss es in seinem kalten Dollarrausch faszinierend aufleuchten. Allmacht money und Zukunft Chance rasen durch diese neun Bilder. Ihre alle Widerstände überrennenden Kräfte muss die Aufführung deutlich machen.

Sie tat es! Der Weihnachtstreffer des Schauspielhauses ist mathematisch genau ins Zentrum des Erfolges abgeschossen worden. Wilhelm Berthold hat als Regisseur todsicher gezielt. Er spart um des Tempos willen an Illusion, tut es nicht minder, um diese Revue der Illusionslosigkeit sinngemäss aufführen zu lassen. Modernster Bänkelsang hinter kurzem Zwischenvorhang, über dessen unzureichender Höhe die Kulissen auf und nieder schweben. Franz Nitsche malt die Szene mit Sicherheit und Witz, stattet den Palast der Büchsenfleischkönigin Robinson in Chikago mit überwältigender Geschmacklosigkeit aus.

Die Schauspieler! Einmal im Jahr – Weihnachten – sollen, müssen, dürfen sie singen. Die Helden des gesprochenen Wortes aus elf Monaten schlüpfen, sich und dem Publikum zur Freude, in das leicht tönende Gewand von Chanson, Duett, Terzett, versuchen sich sogar im grossen Finale des Mittelbildes. Nicht allen gelingt's gleich gut. Geschmackvoll, dass die gesanglich Schwächeren im Schauspielhaus sich auf gesprochene Markierung beschränken. [...] Und die obligaten Weihnachtsüberraschungen im Schauspielhaus? O, jede einzelne von ihnen lohnt den Besuch dieser Aufführung. Die geschickte, einfallsreiche Musik von Mischa Spoliansky brachte der Gastdirigent Dr. Hans Kainz mit eisernem Rhythmus und jagendem Temperament zur überzeugenden Wirkung, auf ein Orchester von grösster Hingabe gestützt. Aus Berlin hatte der Weihnachtsmann die schlanken, feschen Girls des Berliner Theaters geschickt, die mit ihren gefälligen Evolutionen ihrer Vaterstadt die im Stück stark verulkte Ehre retteten. Charly D'Argovie stepte einige Male über die Szene und bewies gute akrobatische Fähigkeiten. Höhepunkt aber und Anlass zu endlosen Beifallsstürmen war der Gesang der Comedian Harmonists, der 'deutschen Revellers', über deren Stimmen und Vorträge kein Wort des Lobes zuviel ist. Kein Zweifel: auch heute und

morgen und an jedem Abend werden sie diejenigen sein, die jedes Publikum besiegen.

Weihnachten im Schauspielhaus: Amerika in Leipzig! Sicher ein eingebürgertes Amerika und nicht das echte! Wozu auch? Erlaubt ist, was gefällt. Hier ist es!

[*Dec. 1932*], *Augsburg. Dir.: Pabst.*

484. anon., *Völkischer Beobachter*, Jg. 45, 18/19.12.1932.

Der 'Denkspieler' Georg Kaiser, der fruchtbarste und erfolgreichste Bühnendichter des Expressionismus, hat kurz 'vor Sonnenuntergang' *Zwei Krawatten* zu einer Operetten-Revue verwendet, wobei er seine Maxime: 'Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken' völlig ausser acht liess. Von der Froschperspektive der *Kolportage* aus hat er vielleicht eine Glosse über die Unkultur der U.S.A. schreiben wollen, doch ist der Wille im Kitsch steckengeblieben. Hierbei war ihm Mischa Spoliansky behilflich. [...]

Hellseherei

19.10.1929, joint Uraufführung, Landestheater, Stuttgart. Dir.: Elwenstoeck; Kurt Junker (Viktor); Marga Legal (Vera); Max Marx (Sneederhan); Elsa Pfeiffer (Die Dame).

485. Helmut Burkert, *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 616.

[...]
Georg Kaiser gab mit dieser Hellseherei Hohlheit und psychologische Armut in Fülle. Er hat zur Lösung des psychoanalytischen Hintergrunds nichts getan. Er hat ein paar befreundete Hände zum Applaus gebracht, aber grosses Kopfschütteln unter den bisherigen Kaiseranhängern hervorgerufen. Nichtssagend, geistlos und ein klein wenig unterhaltend.

486. anon., *Darmstädter Tageblatt*, 26.10.1929.

In Stuttgart fand im Landestheater unter grossem Beifall die Uraufführung von Georg Kaisers *Hellseherei* statt. Der ehemalige 'Expressionist' Kaiser zeigt sich darin als Psychologe, glücklicherweise bleibt er dabei nicht an der Oberfläche der heutigen Gelegenheitspsychologie haften. Das 'Gesellschaftsspiel', wie er es nennt, stellt vier Typen der heutigen Gesellschaft auf die Bühne, unter denen sich ein Bild von inneren Beziehungen entwickelt, das in seiner Wirklichkeitsnähe an den Naturalismus der 90er Jahre erinnert; nur dass sich bei Kaiser die Beobachtung auf die seelischen Vorgänge beschränkt und die äusseren Ereignisse nebensächlich werden.

Vera, eine gefühlvolle und gläubige Frau, wird von ihrem Mann und ihrer Freundin betrogen. Diese werden von dem Hellseher nach einer Kette sehr spannender Begleitumstände entlarvt. Diese Komödie ist nur der Rahmen eines Bildes heutiger Seelenzustände: eine reine, gutgläubige Frau, die, einsam in ihrer kalten realistischen Umwelt, ein gutes Medium abgibt; ihr Mann, ein Architekt, der unter seinem Künstlertum seine moralische Schwäche verbirgt; die 'sachliche' Dame, die eigentlich gar nicht sachlich, jedenfalls unwahr ist, und der Hellseher, den in dieser Sachlichkeitwelt dieselbe prophetische Einsamkeit umgibt, die einst den mittelalterlichen Sternkundigen vor seinen Zeitgenossen ächtete.

Leider hält der Schluss nicht, was die ersten beiden Akte versprechen. Die glatte Wandlung der drei Personen und die widerspruchslose Rechtfertigung des Hellsehers sind

billig im Verhältnis zu der vorhergehenden ausgezeichneten Schürzung des dramatischen Knotens.

In der sehr schwierigen Rolle der Vera zeichnete sich Marga Legal aus, und die 'Dame' wurde von Elsa Pfeiffer meisterhaft dargestellt. Der 'Viktor' des Kurt Junker hätte stellenweise ausgeprägter sein können, während der Hellseher, diese in ihrer Komik so ernste Figur, durch Max Marx sehr gut vertreten wurde. – Der Beifall des vollbesetzten Hauses, der anfangs, der Problematik entsprechend, etwas langsam gewesen war, entwickelte sich zu einem stürmischen und begeisterten.

487. B. H., 20 Oct., n.s., GKC.

Der *Hellseherei*, die Georg Kaiser ein Gesellschaftsspiel in drei Akten nennt, liegt ein ebenso kolportagehaft anmutender Vorgang zugrunde wie zahlreichen früheren Arbeiten des Dichters. Die seltsame Begabung einzelner Menschen, in einem überreizten Zustand ihrer Nerven über Vorgänge berichten zu können, die sie selbst gar nicht erlebt haben, wird hier als motorische Kraft für die Entwicklung der Handlung benutzt.

[...] Plötzlich, nachdem in epischer Breite zahlreiche ins kriminalistische Gebiet führende Möglichkeiten aufgenommen, aber wieder fallen gelassen worden sind, wandelt der Dichter den Begriff der Hellseherei. Der Abgrund, den teuflische Kunst für einen Augenblick zu öffnen verstand und aus dem sich das drohende Gespenst einer zerstörten Ehe erhob, schliesst sich wieder. Der Spuk verfliegt und frei von aller okkultistischen Verworrenheit erkennt die selbst hellsichtig gewordene Frau, dass sie im Begriff stand, den Mann an ihre – Freundin zu verlieren. Sie weist ihr die Tür, um den Mann, sei es auch unter Verzicht auf eine Klärung alles dessen, was vorgegangen ist, jetzt um so fester an sich zu ketten.

Georg Kaiser war es nicht um ein ernstes Drama, sondern nur um ein 'Gesellschaftsspiel' zu tun, und so liess er die Lichter einer heiteren Selbstironie und witzig pointierten Konversation um die Figuren der schicksalhaft miteinander verbundenen Menschen tanzen. Der Versuch kann nicht als völlig gelungen bezeichnet werden, woran zweifellos die Zwiespältigkeit des teils ernsten, teils humoristischen Charakters des Spieles die Schuld trägt. So kam es, dass der dritte Akt eine merkliche Abflauung der Spannung mit sich brachte und der Beifall am Schluss schwächer war als nach den ersten Akten.

Die Aufführung gab unter der Spielleitung von Elwenstoeck dem Stück das notwendige Tempo. Das Ehepaar wurde von Kurt Junker und Marga Legal, die Freundin von Elsa Pfeiffer, wirkungsvoll verkörpert, während Max Marx den Hellseher zu sehr ins Groteske hinüberspielte und dadurch die ihm vom Dichter zugeschriebene gespenstische Wirkung

wesentlich abschwächte.

Im ganzen war eine beifällige Aufnahme des Werkes zu verzeichnen, wenn die Wirkung auch stark hinter früheren Dichtungen Kaisers zurückblieb.

[19.10.1929], joint Uraufführung, Kammerspiele, Stadttheater, Lübeck. Dir.: Dr. Otto Hahn; Edith Künzel (Vera); Günther (Sneederhan); Karl Moran (Viktor); Maria Bargheer (Die Dame).

488. S., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaiser, Deutschlands fruchtbarster und einer seiner geschicktesten Dramatiker, lässt in Lübeck uraufführen? Will unser Stadttheater mit Berlin in Wettbewerb treten? Ganz so weit sind wir noch nicht; in 9 [sic] Städten des Reichs wurde gestern abend zu gleicher Stunde hellgesehen. Auch die Kunst ist rationalisierter Massenbetrieb geworden.

Von Kunst ist freilich hier nur zu reden, sofern man das Wort im alten Sinne nimmt: gekonntes Handwerk. Nur darf man bei Kaiser nicht an den ehrbaren Schneider und Handschuhmacher denken. Gott grüss die Kunst! Sie ist dahin. Der Feinmechaniker beherrscht die Bühne. Da zurren die Drähte, da klappen die Scharniere. Eingespannt wird der Zuschauer mit den ersten 10 Worten, und wird nicht wieder losgelassen bis zum süssen Kinoende, das übrigens durch einen nicht ganz verständlichen Strich der Regie zum süsslichen wurde.

Aber wenn er den 3 Akten mit Spannung und Interesse gefolgt ist, so hat er zwar erfahren, wo der Ring steckte, der am Anfang von der lieben kleinen Frau so heftig vermisst wurde, und bei einiger Intelligenz auch, wo der Mann steckte, den dieselbe kleine Frau durchaus nicht vermissen möchte; er hat die Bekanntschaft eines neuerdings sehr aktuellen Hellsehers und einer, wo von Ehe die Rede ist, immer aktuellen schönen Freundin gemacht – lauter sehr nette, sehr interessante Leutchen. Aber er merkt auch, dass die blendende Seelentechnik des Dichters nur die Fassade bestrahlt hat, hinter der ein im Grunde gut bürgerliches Gesellschaftsstück spielt. Keine Problematik, kein irgendwie ernsthaftes Mühen um die Frage der Hellseherei – ein netter ausgefüllter Abend; das ist alles.

Denn die Moral von der Geschicht [sic], dass junge Ehefrauen vor allzu schönen Freundinnen und junge Ehemänner vor allzu hell sehenden Hellsehern auf der Hut sein müssen, die ist ja nicht gerade neu.

Aber besser ein kleiner Ford, in dem man fahren kann, als ein Raketenauto, in dem man explodiert. Besser ein adrett gemachtes Gesellschaftsstück, als ein gestammelter Seelenschrei. Georg Kaiser versteht sein Handwerk.

Und wenn die Scharniere doch nicht immer klappten, wenn das Licht des Dialoges nicht immer strahlte, dann lag es nicht an der Konstruktion, auch nicht an der geschickten und gefälligen Regie des jungen Dr. Hahn; dann liegt es an der betrübenden Tatsache, die nun nicht länger zu verheimlichen ist: Die Hand, in der das letzte Mal die Neu-Engagements lagen, war keine glückliche. Nicht einmal ein Stück mit 4 Personen ist mehr einwandfrei zu besetzen.

Edith Künzel, der die tragende Rolle der jungen Frau anvertraut war, ist eine Anfängerin, bei der man noch immer nicht weiss, ob dem Anfang je eine Fortsetzung folgen wird. Aus holder Einfalt – wie bestrickend so etwas sein kann, erfuhren wir vor zwei Jahren durch die kleine Zaluskowski in Kaisers *Oktobertag* – ward diesmal sträfliche Dummheit. Und der Gatte, Moran, ist zwar wahrhaftig kein Anfänger mehr; aber er wird sich entscheiden müssen, noch einmal ernstlich von Neuem anzufangen oder sich aufs Altenteil der Heldenväter zurückzuziehen. Die paar eleganten Gesten, mit denen er den feinen Herrn kleidet, sie sind Mode von vorgestern, abgetragen wie ein Bratenrock aus der Jahrhundertwende.

Sie wirken peinlich gegenüber der Treffsicherheit Günthers, der in der leicht grotesken Rolle des Hellsehers sein Meisterstück geleistet hat. Die Trockenheit seines Humors, die in ganz lustigen Stücken oft ernüchtert, feiert hier Triumphe. – Und blendend war auch wieder Maria Bargheer, der es gelingt, in der ewig gleichen Rolle der verführerischen Salondame doch immer neu zu sein. Und das ist nicht wenig.

489. anon., n.d., n.s., GKC, incomplete.

[...] Stände nicht der Name Georg Kaiser auf dem Theaterzettel, dann wäre die Erinnerung an die liebe alte 'Gartenlaube' kaum zu bannen. Aber bei Kaiser ist mit Fug zu vermuten, dass er Menschen und Probleme etwas weniger ernst nimmt als einst die Marlitt es getan. Er schmunzelt über die Liebe von Vera und Viktor gewiss ebenso wie über die Zwirnhandschuhe und den Kaisermantel des Herrn Sneederhan. Ob er auch über die Hellseherei als solche schmunzelt, weiss ich nicht; er ist doch wohl zu 'aufgeklärt', um nicht ein bisschen abergläubisch zu sein; jedenfalls ist ihm nicht wohl zumute bei seinem Spott. Er hätte, wäre er frei, eine prachtvolle Satire auf das Zeitalter schreiben können, das Gott durch irgendeinen Herrn Sneederhan ersetzt, aber mit den kleinen Göttern der Gegenwart gilt es vorsichtig zu sein: 'am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten'. Daher reicht es nur zu einer ärgerlich-ängstlichen Armbewegung: 'Die Menschheit ist schon geplagt genug, sie will gar keinen weiteren Einblick in menschliche Schwächen'; es langt nur zu einem dürftigen 'Gesellschaftsspiel', dessen Unwahrscheinlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und

Oberflächlichkeiten die Zuschauer hoffentlich nicht merken werden, aber zu einer grossen Komödie langt es nicht.

Die Aufführung unter der Regie Dr. Otto Hahns litt unter Fehlbesetzungen. Karl Moran ist kein Viktor; gewohnt, welt- und menschenkundige Männer zu spielen, versagt er – es ist nicht seine Schuld – vor diesem unerfahrenen Tolpatsch, der nur als Tolpatsch begreiflich und erträglich ist. Die Vera 'markiert' Edith Künzel, aber sie spielt sie nicht. Da sie vor allem die Übergänge noch nicht herausbringt, wirkt der Bruch mit der Freundin zu laut und zu überraschend [...]

19.10.1929, joint Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Franz Everth; sets: Eduard Sturm; Luis Rainer (Sneederhan); Charlotte Kühlmann (Vera); Fritz Valk (Viktor); Sonja von Hadding (Die Dame).

490. Sp., *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.10.1929.

Beschäftigung mit okkulten Fragen ist modern. Also schrieb der immer aktuelle und geschäftstüchtige Georg Kaiser schleunigst ein Stück: *Hellseherei*. [...] Allgemeine Verwirrung entsteht, die sich indessen komödienhaft, obwohl wenig überzeugend löst. – Das Problem der Hellseherei ist in seinem Wesen kaum oberflächlich gestreift. Die Charaktere der in die – sehr dünne und unlogisch ablaufende – Handlung verflochtenen Menschen bleiben verschwommen. Alle sonst bei Kaiser üblichen sensationellen und wirksamen Knalleffekte fehlen dem – sprachlich verkrampften – Dialog. Intellektuelle Routine hat diesmal versagt, da sogar die Szenenstraffheit, die man bei diesem raffinierten Theaterpraktiker gewohnt ist, in spannungsloser Breite verläuft. Langeweile gähnt. – Franz Everths kundige Regie tat alles, was im bühnentechnischen Sinne möglich war, um Farbe und Leben in die Darstellung zu bringen. Doch gelang einzig Luis Rainer als Hellseher eine fest umrissene, scharf profilierte Gestalt. – Am Schluss gab es einigen Beifall, gegen den (da er offenbar vor allem Rainer galt) kein Widerspruch laut wurde.

491. Dr. A. Krüger, *Kölner Tageblatt*, 22.10.1929.

Das Schauspielhaus der Louise Dumont bleibt nun einmal das aktivste Theater im Westen. Nach der hinreissenden Aufführung der *Dreigroschenoper*, der wuchtig zusammengeballten Vorstellung von *Die andere Seite* folgt jetzt die Uraufführung des neuesten Werkes von Georg Kaiser. Inmitten der tastenden Versuche und wechselvollen Strömungen der zeitgenössischen dramatischen Kunst bleibt Kaiser der ruhende Pol. Er rührt an den Nerv der heutigen Zustände. Bei

ihm spürt man Tempo und Rhythmus der Gegenwart. Und deshalb fesselt er immer wieder. Aber es hilft nichts. Dieses, sein neuestes Werk ist schwach. Es ist von merkwürdig starrer konventioneller Form und erhält durch sein 'Happy end' einen recht fatalen Beigeschmack. Es ist ohne dramatische Stosskraft und ohne die Grazie bittersüsser Ironie, die man so häufig bei französischen Stücken gleichen Genres findet. Schliesslich auch ohne überzeugende Argumentation in seiner positiven Einstellung zum Problem des Hellsehens. Aber doch auch hier wieder ein aktuelles Thema, das gerade in der letzten Zeit in der Kriminalpsychologie eine bemerkenswerte Rolle spielt.

Kaiser bezeichnet sein Stück vorsichtig mit 'Gesellschaftsspiel', denn wer erwartet, der Dichter würde die Mystik okkultischer Kräfte enthüllen, wird arg enttäuscht werden. Auch diejenigen, die glauben, der Dichter würde auf der Bühne eine spiritistische Sitzung demonstrieren, kommen nicht auf ihre Rechnung. Dieser Sneederhan, Hellseher aus inbrünstigem Fanatismus, der Schicksal spielt, in den komplizierten Irrungen und Wirrungen eines Ehekonfliktes, steht eigentlich nur an der Peripherie des ganzen Spiels. Kaiser vermeidet es, bis zum Kern der Dinge vorzustossen. Er bleibt lieber an der Oberfläche und parodiert dort, wo die Geschichte anfängt, ernsthaft zu werden.

[...] Vera, auf einmal selbst 'hellsehend' geworden, entdeckt plötzlich in ihrer besten Freundin ihre gefährliche Nebenbuhlerin, die sie mit ihrem Mann hintergeht. In einer dramatisch sehr wirksamen Szene reisst sie der Treulosen die Maske vom Gesicht. Sie setzt sie an die Luft, gewinnt ihren Mann zurück, und am Schlusse des dritten Aktes sinken sich die beiden Ehegatten gerührt und zärtlich in die Arme.

Dies alles ist aus kältestem Verstand heraus erklügelt, der Aufbau der drei Akte gewaltsam konstruiert. Die Personen wirken marionettenhaft. Dagegen ist die Diktion wie immer bei Kaiser auf das äusserste gestrafft und der Dialog auf die knappste Formel gebracht. Die am lebendigsten gestaltete Figur ist der Hellseher Sneederhan, dem Luis Rainer einen Zug unmittelbar wirkender Dämonie verlieh. Hinter dieser starken künstlerischen Leistung traten die übrigen Darsteller zurück. Die Regie Franz Everths gab dem Stück eine unnötige dramatische Schwere anstatt es parodistisch zu pointieren. Dieses Stück braucht Tempo und noch einmal Tempo. Ein geschmackvolles Bühnenbild hatte Eduard Sturm geschaffen.

Das Publikum verhielt sich ziemlich kühl und spendete erst am Schlusse stärkeren Beifall.

492. R. B., *Freiheit*, 21.10.1929.

Georg Kaiser nennt man unter den deutschen Dramatikern den 'Denkspieler', das soll heissen, ihn beschäftigt nur das

Denken an sich, nicht der Inhalt und das Problem, deshalb kommt er in seinen Stücken auch mit einem Nichts von Inhalt aus. Allerdings auch mit einem Nichts von geistigem Gehalt. Die Bourgeoisie frisst gern diese unverbindlichen harmlosen Sachen. Die gestrige Aufführung war ein Beweis dafür.

Der Inhalt? Glückliche Ehe zwischen Viktor und Vera, die durch einen verlorenen Ring gestört wird. Wieso?

Im allgemeinen geht man da zum Fundbüro oder gibt eine Verlustanzeige in der Zeitung auf. Nein, Vera geht zum – Hellseher und da erfährt sie erstens, wo der Ring ist und zweitens, was sie gar nicht wissen will, dass ihr Mann einen Fehltritt begangen hat. Das ist das Nichts von einem Inhalt.

Nebenher läuft aber noch die Verteidigung der Hellseherei. Herr Sneederhan, ein sehr komischer Mann, von Beruf Hellseher, Liebling des Autors, klärt nämlich mit Hilfe seiner okkulten Kräfte alles auf. Nun leugnet auch die marxistische Erfahrungswissenschaft nicht das Vorhandensein solcher – ganz natürlicher – Kräfte, hier aber sieht alles reichlich charlatanhaft und unglaubhaft und die handelnden bürgerlichen Personen sehr hysterisch aus. Für Werktätige ist die Geschichte Humbug und – 'Denkspielerei'.

Die beiden männlichen Spieler waren ausgezeichnet, Fritz Valk als Architekt und vor allem Rainer als Okkultist. Charlotte Kühlmann war sehr nervös und aufgeregt, das passte allerdings zu ihrer Rolle. Sonja von Hadding war zu gleichförmig.

493. Dr. St., *Der Mittag*, 21.10.1929.

Die Theaterstücke Georg Kaisers werden immer kümmerlicher. So kümmerlich die gedankliche Tragweite der zur Debatte gestellten 'Gesellschaftsstücke' ist, so kümmerlich ist auch die brüchige szenische Konstruktion dieses parodistischen 'Gesellschaftsspiels', in dem Kaiser selbst sein scheindramatisches Strohfeuer noch mühsam zum Brennen bringt. Nachdem Kaisers künstlerischer Leerlauf schon lange feststand, ist jetzt aber selbst sein handwerkliches Können fragwürdig geworden. Auf der internationalen Ebene mit den erfolggewohnten Theaterschriftstellern Verneuil, Wallace, Molnar und Pirandello, deren geistige Haltung ebenso unernsthaft und fundamentlos ist, gerät Kaiser, obwohl er im Laufe der Jahre schon manchen scheinbar geistigen Ballast über Bord gehen liess, ins Hintertreffen. Es gehört wirklich keine Hellseherei dazu, festzustellen, dass Kaiser die blendende Eleganz des Franzosen, die rohe Sensationslust des Engländers, den pikant gewürzten Schmutz des Ungarn und die mystisch verbrämte Artistik des Italieners nicht besitzt, und sein dünner ironischer Bluff auf diese Literatur will nicht recht verfangen. Die gedankliche Dürre seines Trainings auf dem Gebiet würde allerdings auch ohnedies angesichts seines trostlosen Papierdeutsch einleuchtend

erscheinen.

Der Konstellation einer Ehe gegenüber, die uns Kaiser mit Hilfe seiner 'Hellseherei' enthüllt, zeigt sich der Autor als doppelköpfiger Janus, der 'sowohl als auch' kann. Sein Stück sind eigentlich zwei Stücke über dasselbe Thema mit verschiedenem Ausgang, die einfach aneinandergereiht sind. Erst siegt das Dreieck, dann kommt die Moral!

Vera ist die Puppe im Puppenheim des Architekten Viktor, eines ästhetisierenden Egoisten. [...] Aber Vera ist auch eine Frau, und als sie einmal vom hellseherischen Apfel der Erkenntnis genossen hat, tut sie gleich eine zweite Frage nach dem Aufenthalt ihres geliebten Viktor in jener Nacht. Und siehe da, führte der Weg zum Ring an der Bedürfnisanstalt vorbei, rechts, so hört sie nun von einem Hotel und einer Frau in einem Papageienmantel. Damit schwebt das Schwert des Damokles über ihrer Ehe; denn, so folgert Vera, findet sich der Ring (an der Bedürfnisanstalt rechts), so ist auch die Geschichte mit dem Hotel, ihrem Gatten und dem Papageienmantel wahr. (Ein schicksalschwangeres Stück!) Erregt eilt Vera nach Hause in die Arme ihrer besten Freundin und hat natürlich nichts anderes zu tun, als dieser brühwarm die Geschichte von der Hellseherei und ihren furchtbaren Folgen haargenau zu erzählen. Doch schon naht in Viktor das Verhängnis in Gestalt einer Kleiderschachtel, der Veras treusorgender Gatte einen herrlichen weissen Seidenstoff entnimmt für ein neues Kostüm, zu dem sie den besagten Ring als farbigen Akzent tragen soll. Der Verlust wird offenbar, Viktor setzt alle Hebel in Bewegung, doch Vera will die Wahrheit nicht wissen, sie hat Angst davor und bittet die Freundin um Hilfe.

Nun ist gewonnenes Spiel, denn diese klärt Viktor völlig auf, ist sie doch selbst die Papageiendame, und als sie Viktor so angeblich unter der Androhung, den Bau ihres Hauses sonst aufzugeben, von der Suche nach dem Ring abgebracht hat, ist soweit alles in Ordnung und das eine Stück in der Mitte des zweiten Aktes aus. (Ein unmoralisches Stück! Pfui.) Das darf erstens nicht sein und gehört sich auch zweitens nicht für ein Gesellschaftsspiel. Also wird der ausgelaufene Handlungsmotor neu angekurbelt. Der Hellseher Sneederhan taucht in eigener Person auf. Er ist des Schwindels angeklagt. Vera soll Zeugnis für ihn ablegen. Die Wahrheit muss also doch an den Tag. Bestechung hilft nichts, da der Magier ein okkulter Fanatiker ist. Wie aber den Weg zum Ring, an der Bedürfnisanstalt rechts, finden, da Vera den Zettel zerriss? Neue Verwicklung. Umsonst, der Hellseher arbeitet mit Durchschlag! Die Katastrophe ist unvermeidlich. Veras Eheglück scheint zu zerbrechen, da bekennt die Freundin ihre geschäftliche Besprechung mit Viktor in der fraglichen Nacht, deren Wahrheit dieser selbst bestätigt. Das Kostüm kommt zur Anprobe. (Auskleideszene mit tiefer Symbolik!) Die beiden Frauen messen sich aneinander. Vera, der blinde blonde Engel, und die schwarze gewissenlose Schlange an ihrem Busen in Gestalt der Freundin. Die Entscheidung fällt. Der Satan, die personifizierte Sünde,

räumt das Feld. Die Baupläne werden zerrissen. Vera ist wieder allein Puppe im Puppenheim des Architekten Viktor, eines ästhetisierenden Egoisten. Der Saphir in der altertümlichen Fassung, das Symbol der ehelichen Liebe an der Hand. Die Tugend hat gesiegt. Ein moralisches Stück! Bravo!

Diese Parodie der kitschigen Gesellschaftsstücke und ihrer Scheinproblematik wurde im Schauspielhaus einigermassen missverstanden. Georg Kaisers Stück wurde ernsthaft, nur mit leisen ironischen Dehnungen gespielt. Die Wirkung des virtuosen Komödiantentums, mit dem Luis Rainer die innerhalb des sonstigen behutsamen Stils der Aufführung isoliert stehende Rolle des von der Magier okkulter Dinge besessenen Sneederhan auszukosten wusste, war daher allein von unmittelbarster Intensität. Die Damen Charlotte Kühlmann (Vera) und Sonja von Hadding (Freundin) blieben unfrei und nur fleissig studiert, ganz abgesehen davon, dass das parodistische Element ihrer Rollen kaum erkannt war. Auch Fritz Valk als Viktor blieb eine joviale, immerhin darstellerisch ausgefüllte Lustspielfigur. Das geschmackvolle Bühnenbild entwarf Eduard Sturm.

494. H. K., *Düsseldorfer Tageblatt*, 22.10.1929.

Hellseherei ist augenblicklich aktuell. Nicht nur die Damen der sogenannten Gesellschaft, auch die Bürgersfrauen und die Dienstmädchen entwickeln in den letzten Jahren ihre Kleingläubigkeit zur Hingabe an verkappte Religionen. Man glaubt nachhaltig den Erfolgseffekten der Wahrsager und Hellseher und bucht ihre Reinfälle auf Kosten des Experiments. Und die vielen heimlichen Besuche bei Kartenlegerinnen und die öffentlichen Massenansammlungen bei den Experimental-Vorträgen der Telepathen sind allbekannte Anzeichen für ein religiöses Bedürfnis, das hier verflacht, verbilligt, verkitscht und wirtschaftlicht orientiert ist. Das okkulte Wissen oder Wissenwollen bescheidet sich auf Anfragen materieller Art, und die Beantwortung wird in Formulierungen gegeben, die vom Dunst der Unwissenheit geheimnisvoll umflossen sind. Dazu kommt das Zugeständnis an die Neuzeit, das in wissenschaftlicher Aufmachung uralte Wahrsagerscherze modernisiert. So gelingt es, von psychologischen Mitteln unterstützt, mehr oder minder okkulte Phänomene aktuell und ökonomisch nutzbar zu machen. Hellseherei ist aktuell.

Georg Kaiser weiss das. Er schrieb also ein Gesellschaftsspiel in drei Akten, das diesem Thema gewidmet ist. Er schrieb, wie schon öfters, ein Denkspiel über eine Fabel, die an sich belanglos, doch durch die Machart Kaisers Gesicht bekommen könnte. Hier ist die Fabel so, dass eine eheliche Untreue durch den Hellseher Sneederhan andeutend entlarvt, dass dieser Ehebruch als Anflug von Untreue herausgestellt und dass diese Ehe abschliessend durch

Filmversöhnungskuss repariert wird. Diese Geschichte vollzieht sich unter Ablauf langatmiger Dialoge in dem elegant betontem [sic] Milieu eines Architekten-Ehepaares. Die drei Oberpointen, die auch vom Publikum begriffen wurden, bezogen sich auf Sitzgelegenheiten, Bedürfnis-Anstalten und eine Darstellerin im Unterrock, dessen Reize infolge schlechter Montage peinlich wirkten. Der Kaiser ist ein netter Mann, er hat sehr viele Stücke geschrieben und manche umgearbeitet. Des Gedankens Blässe und die innere Auskühlung wird diesem im Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführte Stück kein Publikum und keine Freunde einbringen. Man wundert sich, dass ein solcher Kaiser-Schmarren von 40 Bühnen angenommen und am letzten Samstag an 7 Bühnen zugleich uraufgeführt wurde.

Aufgabe der Regie wäre es gewesen, die Hohlräume der dialogischen Konversation und die Narrenschellen der Unwahrhaftigkeit zum Tönen zu bringen. Eduard Sturm hatte im Bühnenbild ein wunderbar passendes Schaufenster dazu dekoriert. Aber Franz Everth schaffte seine Schauspieler nicht zu einer in sich geschlossenen Darstellungsform und seine Schauspieler trieben den Willen zur Einheit immer wieder auseinander. Ein Grund dafür war die Unzulänglichkeit der Spieler, die Formalien des Milieus so zu beherrschen, dass die Abgründe der Nichtigkeit sich dem Publikum auftuen. Nichts dergleichen geschieht. Man wäre vor Langweile vom Sessel gesunken, wenn nicht der einzige Schauspieler dieser Darstellungsangestelltenschaft, Luis Rainer, etwas Leben in die Bude gebracht hätte. Seine Auffassung des Hellsehers war reichlich antiquiert, aber immerhin so anregend verzerrt, dass man ihm das Wachbleiben verdankt. Charlotte Kühlmann, seine Haupt-Partnerin, trägt zwar den Namen und das Äussere, aber noch nicht die Mittel in sich, die Vera Gestalt werden zu lassen. Ihre und Sonja von Haddings Reichweite umfassen Anfängerleistungen. Fritz Valk tatterte sich mit einigen netten Momenten durch diese Denkspielerei, die Georg Kaiser verschuldet hat. Alles in allem: Da kann man doch nicht ja sagen. Nein, da muss man kalt und herzlos sein. Ach, da gibt es überhaupt nur: Nein.

495. Gerth Schreiner, *Volkszeitung* (Düsseldorf), 21.10.1929.

Nach der Vorstellung sagte mir jemand: 'Ich möchte jetzt bloss wissen, ob Kaiser die Hellseherei ernst nimmt, oder ob er sie hat veräppeln wollen.'

[...] Die Dame aber baut auf die Auffindung des Rings ihre weiteren Pläne. Während Viktor den Ring abholt, gesteht sie Vera, dass sie die Dame in dem Papagaienmantel gewesen ist. (Wir Zuschauer wussten es längst und wundern uns, dass Vera nicht früher darauf gekommen ist.) Aber die Sache sei harmlos gewesen. Viktor habe an jenem Abend nur die Pläne der zu bauenden Villa mit ihm durchgesprochen. Endlich merkt Vera die Komödie. Nun sie die Nebenbuhlerin kennt, besiegt

sie die Heuchlerin mit rücksichtsloser Offenheit. Sie wirft sie kurz entschlossen aus dem Haus. Und Viktor ist gar nicht traurig darüber. Er schenkt Vera den Ring zum zweiten Male. Schluss mit Grossaufnahme in liebender Umarmung der Ehegatten, die sich wiedergefunden haben.

Man könnte sich die Sache leicht machen und sagen: Kaiser benutzt die grosse Mode der Hellseherei, um einem Publikum, das überall in hellen Scharen zu den Experimentierabenden der Hellseher läuft, 'mit Konversation einen Abgrund zu überbrücken', wie die Dame im ersten Akt selbst einmal sagt. (Tatsächlich ist vieles in dem Stück nur sehr aparte Konversation und dialogisiertes Feuilleton für ein mondänes Magazin.) Dann wäre das Stück weiter nichts wie angenehme Unterhaltung für Leute, die denen des Stückes sehr gleichen, also für Snobs, deren Gedanken sich einzig darum drehen, wie sie mit ihren Autos und Kostümen ästhetische Wirkungen erzielen können. (Kaiser palavert ganze Viertelstunden darüber.) Merkwürdigerweise unterhielt sich aber das Publikum sehr schlecht. Es rührte nach den einzelnen Akten keine Hand. Nur zum Schluss riefen, als das Haus sich fluchtartig leerte, einige Freunde der Schauspieler die Darsteller ein paar Mal vor den Vorhang. Sichtlich ermüdet von den endlosen Denkspielereien Kaisers lachte das Publikum nicht über die Menschen und die Handlung des Stücks, sondern nur, als es die Bedürfnisanstalt, die als wichtiger Markierungspunkt auf dem Wege zur Auffindung des Ringes immer wieder genannt wird, für den einzigen Witz des Stückes hielt.

Diese falsche Wirkung der Aufführung scheint mir von der falschen Auffassung des Stückes, die sowohl der Regisseur Franz Everth wie die Darsteller haben, herzurühren. Everth fasst die Hellseherei zu eindeutig auf. Er nimmt alles, was gesprochen wird, für bare Münze und sieht den Abgrund nicht, der durch die Konversation überbrückt werden soll. Er besetzte, im Glauben, es brauche nur Konversation gemacht zu werden, die Frauen mit zwei offenbaren Anfängerinnen, die die Worte ihres Dialogs zwar mit schulmässiger Betonung aufsagen, nicht aber das unausgesprochene Menschliche spielen können. So wirken Charlotte Kühlmann (Vera) und Sonja v. Hadding (Die Dame) nur durch ihre aparten Gesellschaftskleider, obwohl Sonja v. Hadding die Leere ihres Spiels mit apart wirken sollendem Sprechmanierismus verdecken will. Wirkungslos verpufft der erste Akt.

Hauptwirkung hat sich Everth offenbar von den beiden letzten Akten, in denen der Hellseher persönlich auftritt, versprochen. Er besetzte die Rolle deswegen mit einem Spieler von Format, Luis Rainers. Rainer fasst aber die Rolle so falsch auf, wie der Regisseur Everth das Stück. Er spielt den Sneederhan als einen verkauzten aber fanatisch an seine Kunst und Wissenschaft glaubenden Menschen, in altmodischem grauem Gehrock, wehender Lavalliere, mit eckigen Werner-Krauss-Caligari-Bewegungen. Sein Sneederhan hebt das Stück in eine phantastische E. T.

A.-Hoffmann-Atmosphäre. Und damit wird das Stück vollkommen verbogen.

Denn Hellseher pflegen heute ganz anders auszusehen. Sie reisen im Automobil mit ihren Sekretären, wohnen in den vornehmsten Hotels, beherrschen die gesellschaftlichen Manieren bis ins kleinste und benutzen sie als Mittel zum Erfolg. Sie kennen die Schwächen dieser Gesellschaft und beherrschen das grosse und kleine Einmaleins der seelischen Nöte der Frauen. Es ist hier nicht der Platz, um über Wahrheit und Dichtung der Hellseherei, Können und Bluff der Hellseherei zu schreiben. Es genügt, festzustellen, dass fünfzig Prozent aller Hellseher gerissene Artisten sind, die ihre Wissenschaft um die typischen Schwächen der Gesellschaft und die aus ihnen resultierenden seelischen Nöte zu barem Geld machen.

Nichts steht also im Wege, aus dem Kaiserschen Gesellschaftsspiel eine wirksame Gesellschaftskomödie zu machen. Die Kaisersche Charakterisierung der Personen – auch des dummen Ehemanns, der trotz aller seelischen Blähungen seine Frau so gerne mit der Dame betrügen möchte, und den Fritz Valk viel zu farblos spielt – macht dies sogar notwendig. Im Mittelpunkt dieser Gesellschaftskomödie müsste Sneederhan stehen, der kluge Psychologe, der mit diesen Dilettanten des Lebens spielt.

Es würde nebensächlich bleiben, ob die Hellseherei Wissenschaft oder Bluff ist, wenn der Hellseher so gespielt würde, dass fünfzig Prozent an ihm echt und fünfzig Prozent an ihm Gaunerei ist. Denn dann würde nicht die Hellseherei, sondern die Gesellschaftskomödie im Vordergrund stehen.

496. Walter Schlieper, *Berliner Börsen-Courier*, 22.10.1929.

Wenn Georg Kaiser das pompöseste happy end lanciert, so dürfte es sich um eine Parodie handeln. Aber die Missverständnisse sind unausrottbar.

[...] Kaisers *Hellseherei* ist eine jagende und verblüffende Kombination, ist *Kolportage*, angewandt auf ein aktuelleres Thema. Seine technische und sprachliche Virtuosität ist unvergleichlich. Seine Balance ist haarscharf. Aber von der Rolle des Hellsehers aus, von seiner verspönnenen Lächerlichkeit, seiner gigantischen Ignoranz und Phraseurdialektik wäre die Parodie des Stückes aufzurollen. Everth, der Regisseur, spielt im Schauspielhaus Düsseldorf einen Triumph des Hellsehers und des happy end. Die Vera der Charlotte Kühlmann, einer neuen begabten Schauspielerin, hetzt allen Ernstes durch sämtliche Stationen der Verzweiflung. Sonja v. Hadding: stereotyp. Und Luis Rainer, der Hellseher, verhalten und ekstatisch, Schwindler und Triumphator, wird auf offener Szene beklatscht.

497. Franz Schmid, *Westdeutsche Landeszeitung* (Mönchengladbach), 22.10.1929.

[...] Das ist menschlich sehr nett und vernünftig, dramatisch ist dieser plötzliche und ganz äusserliche Schluss eine katastrophale Verlegenheit, die man einem Georg Kaiser nicht zugetraut hätte. Er hält sein Publikum ein wenig zum Narren, macht uns zwei Akte lang ein sehr gewandtes und dialektische [sic] Bimborium vor – das versteht er nach wie vor, er versteht sich auch darauf uns in dieser gespannten Erwartung zu halten und den Appetit auf Problematisches und Hintergründliches, auf einen seelischen Konflikt und seine Lösung anzuregen – um am Ende mit einem miserablen Happyend-Saltomortale auszukneifen. Das 'Denkspiel' war den Einsatz nicht wert. Es bleibt lediglich einiges Vergnügen an den Spannungen und Feinheiten des Kaiserschen Dialogs.

Er ist die dünne Wand, die dieses 'Gesellschaftsspiel' von der Langeweile trennt, auf ihn hatte denn auch mit dem richtigen Gefühl die Regie Franz Everths ihre ganze Arbeit konzentriert. Der Schliff des Wortes hatte wieder einmal Edelglanz wie das in diesem Hause Tradition ist. Mit einem schauspielerischen Kabinettstück entzückte uns Luis Rainer. Sein Hellseher war eine prachtvolle Mischung von Komik, Spuk, und Irrsinn, lächerlich und gruselig in einem, eine Figur mehr von Th. A. Hoffmann als von Georg Kaiser. Fritz Valks Viktor hielt sich getreu an den manierierten Ton abgehackter Sachlichkeit, das einzige charakteristische Merkmal, das der Dichter dieser wesenlosen Figur mitzugeben vermochte. Auf Vera liegt ein ganz ferner Abglanz von Hebbels Rhodope. Charlotte Kühlmann gab ihr, kühl und korrekt, etwas von vestalischer Würde. Sonja v. Hadding hielt die bösen Absichten der schlangengleichen Freundin im richtigen Zwielicht, das alle Möglichkeiten offen lässt.

Der Beifall galt der Darstellung.

498. Wernher Witthaus, *Kölnische Zeitung*, 22.10.1929.

Sich mit gleichgültigen Angelegenheiten immer von neuem beschäftigt zu sehen wird unerträglich, mag man auch noch so geduldig sein. Man kann also kein Mitleid mehr haben mit dieser Hellseherei. Ob es das Tempo ist, dem Georg Kaiser verfiel, oder das Rezept, bei dessen Anwendung ihm bereits der *Oktobertag* missglückte? Das Schaffen dieses Dichters lässt jedenfalls nach. Welcher Abstand zu den *Bürgern von Calais*! Welche Enttäuschung! *Hellseherei*, Gesellschaftsspiel in drei Akten. Ein schlechtes Stück! Die Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus war nicht viel besser. Über Georg Kaisers Sprache ist nichts mehr zu sagen. Ihre nüchterne Verschrobenheit ist oft genug gerügt worden. Aber das nutzte nichts. Sie quält uns auch in der *Hellseherei*,

indem sie plötzlich sich in ein Versmass vergaloppiert, um sich bald wieder in Wendungen zu versuchen, die kein Mensch ungestraft wiederholen kann. Das gezwungene, alberne Spiel, welches uns im Düsseldorfer Schauspielhaus überraschte, mag durch die schlimme Sprache des Stücks zu einem Teil entschuldigt sein. Man kann sich an solcher Konversation, die wie eine schlechte Übersetzung anmutet, nicht begeistern.

[...] Die Zigaretten rauchende, wartende Dame gibt sich vorläufig noch als Veras Freundin. Sie ist in Wahrheit der Vampir im Papageienmantel. Das dürfen wir schon hier verraten. Denn die Person benimmt sich so dumm und unangenehm auf der Bühne, wirft so bedeutungsvolle Blicke und kann so tückisch lachen: wir begreifen nicht, dass Vera erst im dritten Akt den Zusammenhang entdeckt und die Dame beurlaubt. [...]

Wenn auch in dieser umständlichen Geschichte zuweilen ein flüchtiger Einfall besticht, ein paar Sätze gelegentlich ein liebenswürdiges Bild beschreiben – zum Beispiel, indem Viktor für Vera ein weissseidenes Kostüm entwirft, wozu notwendig als Farbfleck und als Pointe der Handlung der Ring gehört; es versinkt dann doch alles wieder in ausgedehnter Langeweile. Oder es wird totgeschlagen von geschmacklosen Vorstellungen. Dieses Stück nun in das vollends Lächerliche und Unmögliche hinüberzuspielen, fehlten nur noch die beiden Damen, die sich auf der Bühne der Rollen Veras und der falschen Freundin anzunehmen hatten: Charlotte Kühlmann und Sonja von Hadding. Dagegen waren Fritz Valk als Viktor und besonders Luis Rainer als Hellseher den Anforderungen gewachsen. Regie Franz Everth. Das Bühnenbild von Eduard Sturm reichte aus.

499. xix., *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, 21.10.1929, incomplete.

[...] Und – [Vera] zeugt für Sneederhan! Wahrhaftig, das ist ein Triumph der Hellseherei!

Und nun? Okkultismus ist Trumpf! Hellseherei, Telepathie und was weiss ich noch! Und Georg Kaiser weiss, wo aktuelle Stoffe liegen.

Aber: nach Schema F kann man wirklich nicht produzieren. Und Kaiser ist beim Schema F angekommen. Das heisst in dramatischer Beziehung: Dünne Sterilität. Schade. Aber auch das Bedauern schafft die Tatsache nicht aus der Welt. Und nach dem *Oktobertag* hätte man Kaiser gern einen kleinen Aufstieg gewünscht! Oder ist er am Ende seiner Kraft?

Natürlich – wie kann es auch anders sein! – hatte die Aufführung – Regisseur: Franz Everth – den Schliff, die Gediegenheit und den Glanz, der jede Darbietung des Schauspielhauses auszeichnet. Dafür bürgt der Geist des Hauses, der Ernst, mit dem dort gearbeitet wird, und die

künstlerischen Kräfte, die hier unermüdlich am Werke sind. Aber die Steigerung dieser Gegebenheiten ins Einzigartige, die sonst den Aufführungen das Gepräge gibt und zuletzt noch in der 'anderen Seite' zu erschütternder Wirkung kam, fehlte diesmal. Freilich: wo nichts Dichterisches ist, hat auch der Regisseur sein Recht und seine Macht verloren. Zum Kuckuck, wer will dieser *Hellseherei* Glaubwürdigkeit und nun gar mitreissenden Schwung verleihen!?

Von den Darstellern muss Luis Rainer zuerst und ganz besonders erwähnt werden. Durch die Glut seiner Empfindung und die Kraft seiner Gestaltung wurde sogar dieser Kaisersche Sneederhan eine faszinierende Figur. Der Beifall bei offener Szene war herzlich und durchaus verdient. Fritz Valk zerreisst durch die Vehemenz seines Spiels, auch wenn er ihr gewaltsam Zügel anlegen will, die phrasenhafte Oberflächlichkeit des Viktor, der dadurch unfreiwillig komisch wirkt. Man kann die Frage aufwerfen, ob dieser begabte Künstler für die Viktor-Rolle geeignet ist. 'Auf den Leib geschrieben' ist sie ihm sicher nicht! Charlotte Kühlmann: äusserlich in Ton und Gebärde gepflegt, sonst lässt ihre Vera kühl [...]

500. E. G., *General-Anzeiger* (Oberhausen), 29.10.1929.

Hellseherei? Warum nicht einmal dieses in Salons und Zirkeln okkulter Freunde beliebte Thema anpacken? Georg Kaiser, der Dichter der Zeitfragen, greift dieses Thema auf und beglückt die Bühne mit einem 'Gesellschaftsspiel'. Dieses Spiel leidet an seiner Zwiespältigkeit, weder als ernstes Drama gelten, noch in witzig pointierter Konversation sich verlieren zu wollen.

Als bewegende Kraft der Handlung tritt die eigenartige Begabung einzelner Menschen auf, über Geschehnisse, an denen sie selbst nicht teilgenommen haben, 'hellseherisch' berichten zu können.

[...] Die Spannung flaut im dritten Akt sichtlich ab, und der fallende Vorhang erlöst den gelangweilten Zuschauer. Einige packende Schilderungen überdecken nicht die Mache im ganzen Spiel, billig Spannungseffekte zu erheischen. Die Sprache ist verschroben, matt und wirkt wie seichte Konversation, stellenweis wie eine schlechte Übersetzung.

Der Name Georg Kaiser hat bisher einen besseren Klang. Dieses Gesellschaftsspiel ist eine bittere Enttäuschung, und der Dichter selbst hätte 'Hellseher' genug sein müssen, den vollen Misserfolg vorauszuahnen.

Georg Kaiser hat einmal von seinem Schaffen gesagt: 'Alles ist Durchgang'. In Richtung solcher Stücke zu marschieren, bedeutet Ausgang, Ende. Niemals Durchgang. Auch zu dieser Erkenntnis gehört keine 'Hellseherei'.

Die Aufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus rückte den Seher Sneederhan in den Mittelpunkt der Handlung. Darstellerisch war Luis Rainers Hellseher der Höhepunkt; der

gläubige Vertreter werdender Wissenschaft, mit seiner phantastischen Beredsamkeit und seinem magischen Heiligenschein, wurde von Rainer in seiner gespenstischen Wirkung meisterhaft wiedergegeben. Der Ehemann wurde von Fritz Valk wirkungsvoll verkörpert, während die Rollen der beiden Frauen (die Ehefrau von Charlotte Kühlmann, die Freundin von Sonja von Hadding gespielt) mit ihrem gezwungenen Spiel enttäuschten.

Mississippi

20.9.1930, joint Uraufführung, Prinzregenten-Theater, Munich. Dir.: Karl Hans Böhm; sets: Leo Pasetti; Armand Zäpfel (Kehoe); Magda Lena (Doris); Friedrich Ulmer (Stimson).

501. J. St-g., *Völkischer Beobachter*, Jg. 43, 23.9.1930.

Georg Kaiser hat ein neues Schauspiel, *Mississippi* benamst, am Schreibtisch mühsam ausgetiftelt, und unsere Bayerischen Staatsschauspiele siegten bei dem Wettrennen um die Uraufführungsehre um eine Rasenlänge. Hallelujah! Hallelujah!

Es wird nämlich in diesem Stücke, das erfreulicherweise uns nur knappe zwei Stunden langweilt, viel Hallelujah gesungen, sogar ausserordentlich viel, denn die Sekte der Brüder und Schwestern von der freiwilligen Armut haben sehr viel freie Zeit. Sie ringen dem kargen Fruchtboden nur das Allernotwendigste zum Leben ab und flicken sich nicht einmal ihre Lumpen, die ihnen um den Leib schlottern. Sie sind nämlich Todfeinde jeglicher Kultur, hassen deshalb grimmig Neuorleans, dieses Sündenbabel: Märtyrer des passiven Widerstandes gegen die Staatsgewalt, weisse Bolschewisten, Tolstoianer, Gandhisten...

Ihr Führer heisst Noel Kehoe, ein Fanatiker seiner Wahnidee. Ihm ist seine Frau durchgebrannt, was man ihr wirklich nicht verargen darf, denn mit einem Verrückten zusammenzuhausen, der nur einen Rock und ein Hemd besitzt, ist doch wahrlich kein Vergnügen. [...]

Hierauf erscheint Noel Kehoe selbst und leitartikelt über das Sündenbabel Neuorleans, über dessen bevorstehende Vernichtung durch den 'flüssigen Arm Gottes' er sich diebisch freut. Sobald nämlich eine Person länger zu sprechen hat, leitartikelt sie in schaudervollem Papierdeutsch. Vor allem der Staatskommissar Stimson, der der verrückten Sekte ganze Vorlesungen über Welt- und Volkswirtschaft, Staatsgewalt, Frömmigkeit in manchester-liberalem Geiste hält.

[...] Im dritten Akt wird gesprengt. Bühnenbild von Leo Pasetti schauerlich schön. Am Ufer des Mississippi, dessen Wässer man unheimlich gurgeln hört. Nacht. Am rabenschwarzen Himmel treibt sich weisslich-gelbes Gewölk dahin. [...] Die Rakete geht los, roter Feuerschein, man hört den grossen Krach der Sprengung. Offiziere und Soldaten sausen im Kraftwagen davon, Doris umschlingt ihren in den letzten Zügen liegenden Gatten Nr. 1, der bei dem Bums der Sprengung ausruft: Sie haben den lieben Gott in die Luft gesprengt! Lyrisch sein sollende Sterbeszene, während die Fluten des

Mississippi schon heranbrüllen. Schluss. Die vorwiegend koschere Kaiser-Gemeinde applaudiert, aber die Masse der Zuschauer wandert enttäuscht heim.

Das Sektenwesen ist eine typische amerikanische Erscheinung [...]. Mississippi soll natürlich ein Symbol bedeuten [...] – aber eine symbolhafte Handlung muss durch die auftretenden Personen verlebendigt werden; was jedoch Georg Kaiser an Leutchen über die Bretter spazieren lässt, sind alle keine Menschen, sondern Papierschemen. So hasst Doris ihren ersten Mann und seine ganze Sekte so grimmig, dass sie dem Staatskommissar sogar die Ursache der Weigerung der Sektierer, den Damm durchstossen zu lassen, verrät: Sie wollen New-Orleans mit Mann und Maus ersaufen sehen! Trägt Noel Kehoe doch in seinem Fanatismus die Schuld an dem Tode ihres Sohnes! Trotzdem geht sie mit ihm am Schluss freiwillig in den Tod! Das verstehe, wer kann.

Die Ausstattung muss ein schönes Stück Geld gekostet haben. Die Menge Komparserie beiderlei Geschlechtes, die Uniformen der Offiziere und Soldaten, und die Dekorationen. So im zweiten Akte ein riesiger Schuppen mit Galerie. Armand Zäpfel als Noel Kehoe, Magda Lena als Doris, Friedrich Ulmer als Staatskommissar und Walter Holten als Offizier, um nur die Hauptrollen zu nennen, bemühten sich redlich aber vergeblich aus den leitartikelnden Papiergespenstern Menschen zu machen. Vortrefflich wirkten auch die technische Einrichtung und die Beleuchtung durch Robert Schleich. Das Rauschen und Brüllen der Wogen – unheimlich echt. [...] Vorzüglich klappte auch die Regie unter Karl Hans Böhm.

Hallelujah! Hallelujah den genialen Köpfen, die dieses Erzeugnis eines wüsten Gehirnkrampfes zur Aufführung annahmen!

502. Alfred Mayerhofer, *Die schöne Literatur*, 31 (1930), 568.

Der *Mississippi* gliedert sich in die Reihe der Kaiserschen Dramen ein, die von der Sehnsucht nach einem neuen, geläuterten Menschen getragen sind. [...] Sterbend verspürt er [Kehoe] an sich die entscheidende Wandlung – durch die herbeieilende Doris Thompson, seine frühere Frau. Wie diese sich von mondäner Genusssucht zu sich selbst aufopfernder Liebe gewandelt hatte, erkennt seinerseits Noel die Vermessenheit seines Rächeramtes und läutert sich in letzter Minute zu dem ethisch grossen Eros, der die Extreme eines utilitaristischen Machtstrebens (Staat) und einer weltflüchtigen Askese (Sektierergemeinschaft) überwindet. So von der Erde scheidend, werden beide von den herantosenden Fluten des Mississippi, 'des fliessenden Armes Gottes', verschlungen.

Georg Kaiser schuf mit diesem Werk ein reines Ideendrama, in dem scharfe weltanschauliche Auseinandersetzungen ihre synthetische Lösung finden. Mehr

gedanklich-dialektisch allerdings als bluthaft-überzeugend. Von der Wirklichkeit abstrahierte Exponenten weltbewegender Mächte führen auf der Bühne einen geistig-klaren Kampf. Sie reden in aufs äusserste zugespitzten Wendungen, ohne Gestalt von innen her zu haben. Der Einbruch des Menschlich-Natürlichen in diesen Bereich, wie er am Schluss demonstriert wird, wirkt blass, unglaubhaft, weil unnotwendig. Die Frau erscheint nicht als triebhaftes Wesen, das den anfangs höhnisch von sich gestossenen Gatten seelisch erlöst, sondern von aussen her zurechtgebogen, um das zweifellos starke Ethos des Dichters zu beleuchten. Eine peinliche Diskrepanz zwischen Gestalt und Idee, die dem Drama einen nachhaltenden Erfolg versagen wird.

503. Werner Richter, n.d., n.s., GKC.

[...] Diese familiären und privaten Dinge freilich sind für Kaisers Stück weit weniger Hauptsache, als die kollektiven Schicksale, das lebensgefährliche Duell also zwischen Zelotengemeinde und Weltstadt, zwischen zwei Daseinsformen, die quälend nebeneinander existieren, von denen entweder beide zu rechtfertigen sind oder keine; denn diese Farmer sind zwar beschränkt bis zur Widerwärtigkeit, aber der Staatskommissar, ein von naivem Prosperitätswahn strotzender Babbitt, ist es nicht weniger. Hier steckt das sehr aktuell Erregende des Themas: ist das Wüten einfältiger Religiosität oder sind die Verheerungen fesselloser Zivilisation das grössere Übel?

Der Expositionsakt, in dem Doris ihren inzwischen im Dienste frommen Hasses umgekommenen Sohn sucht, ist glänzend, wie aus Kaisers bester Zeit; hier trifft jedes Wort sein Ziel; hier blühen auch einzelne dichterische Momente. Im weiteren Verlauf allerdings wird das Stück zusehends matter, gibt es unnötige Windungen, Stauungen, Seitenwege ins nur Ungefähre. Manches, namentlich in der Auseinandersetzung zwischen Noel und Staatskommissar, ist stärker veroberflächlicht, als sich ohne Protest ertragen lässt. Aber vor der Frage: Kontur oder Detail? mit anderen Worten: Deutlichkeit oder Wirklichkeit? optierte Kaiser ja immer schon für Kontur, – und vielleicht kann man von einem so spezifischen Dramatiker nichts anderes verlangen.

Die Aufführung brachte wenig Freude. Die Regie (Karl Hans Böhm) blieb steril und zäh im Provinziellen stecken. Nachgerade ist es eine Lebensfrage für die Münchener Staatsbühnen, ob es noch gelingt, ihnen wenigstens einen erstklassigen Schauspielregisseur zu verpflichten; sonst ist aller guter Wille bei Direktion und Personal umsonst. Den Noel gab Armand Zäpfel und die durch Zwischentöne ungehemmte Grellheit seiner Mittel passte gut in diese Fanatikerfigur. Mit der unergiebigen Rolle der Doris plagte sich Frau Lena, eine Schauspielerin von einer schlichten Herzhaftigkeit, die man gern öfter sähe, als sie erscheint. Wie immer freundlich

gesinnt, spendete das Staatstheaterpublikum starken Beifall.

504. Herbert Saekel, 22 Sept., n.s., GKC.

[...] Und so stirbt Kehoe schliesslich doch als Sieger. Zwar geht New Orleans nicht unter, aber er hat es doch überwunden, denn er hat ihm die Seele dieser Frau, seiner Frau, wieder entrissen. 'Wahnsinnige oder Heilige?' fragt einer über den Sterbenden hinweg. Wahnsinnige und Heilige, lautet die Antwort des dramatischen Dichters.

Ein starker Vorwurf, wie man sieht, und ein Vorwurf, dem sich wohl tiefste dichterische Wirkungen abgewinnen liessen. Dass sie sich nur selten einstellen, liegt an der intellektuellen Kühle Georg Kaisers, und an seiner Vorliebe für die Häufung effektvoller dramatischer Situationen. Über der ständigen Sorge um immer neue überraschende Spannungsmomente, um bühnenwirksame Aktschlüsse und einen Dialog von höchst gesteigerter geistiger Dynamik (der übrigens durch das gänzliche Fehlen jener krampfigen 'Eigensprache' des früheren Kaiser erfreut), bleiben ihm weder Zeit noch Raum mehr für feinere seelische Dinge und dichterische Höhenflüge. Aber dramentechnisch ist sein neues Stück wieder von einer Fertigkeit, die ihm kaum einer heute nachmacht, und namentlich der zweite Akt ist ungemein lebendig und konzentriert, während im dritten die Dinge etwas zerflattern, und der Schluss mit seinem stark betonten und ein wenig salbungsvollen Pathos dem Ganzen nicht recht gemäss ist. Ein rechter Georg Kaiser, mit all seinen Vorzügen und Mängeln – aber die Vorzüge überwiegen dieses Mal denn doch bedeutend.

Der Uraufführung am Münchner Prinzregenten-Theater kam der einzigartige technische Apparat dieser Festspielbühne sehr zustatten, vor allem im letzten Akt, für den Leo Pasetti ein ausserordentlich suggestives Bühnenbild geschaffen hatte. Der Regisseur Karl Hans Böhm bewies vor allem in den Massenszenen eine sicher führende Hand, während er die Einzeldarsteller nicht immer auf eine ganz einheitliche Linie zu bringen vermochte. Von diesen war Armand Zäpfel als Noel Kehoe ganz gross, eine tragische Gestalt zwischen Christ und Antichrist.

20.9.1930, joint Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M. Dir.: Eugen Felber; Kurt Katsch (Kehoe); Lilly Kann (Doris).

505. R. Geck, *Das literarische Echo*, 33 (1930–31), 95–96.

[...] Kaiser konfrontiert den Gottgeist mit dem Weltgeist, das Christentum mit dem Geschäft, religiösen Kommunismus mit dem kapitalistischen System. Gruppenchefs

mit Kaiserscher Dialektik geladen, vertreten ihre These; der Regierungskommissar spricht für die irdischen Güter, für die Genüsse der zauberhaften Stadt und, nach gewonnener Einsicht, dass es noch Höheres geben kann als Kinos und Orgien, für 'ein mittleres Christentum'. Der Hallelujamann, arm, abgezehrt und verbohrt, spricht für Gott und die Reinheit. In der grossen Auseinandersetzung des 2. Aktes zwischen diesen beiden hat das Stück seinen theatralischen Höhepunkt. Seinen theatralischen, denn wir vergessen nie, dass wir Gäste Georg Kaisers sind, dem Mathematiker und Strategen, der Gruppenchefs vorschickt, Weltanschauungen zu erhärten.

Nach diesem Duell zweier Mächte gleitet Kaiser, ausweglos geworden, ins Private ab und verstimmt. Die abtrünnige, längst zum Weltkind gewordene Frau, die im 1. Akt kam, den Sohn zu fordern und mit Verwünschungen fortstürmte, als sie vernahm, der Junge sei geopfert, die gleiche Frau, die der Regierung den Sabotageplan verriet, erwacht zu neuer Liebe über dem Toten, der ein finsterer und unheimlicher Romantiker der Bibel gewesen. Diese Wendung, an den Haaren herbeigezogen und durch keine frühere Szene motiviert, ist eine Gehirnmache. Das Haus liess das Stück fallen, nachdem es sich an den Dialogen des 2. Aktes kalt erhitzt. Man hatte Zwiespalt im Reich der Gotteskinder erwartet, Stimmen, die Gott die Rache lassen und die von ihrem Wahn Berauschten zur Umkehr rufen, nicht aber dieses unmögliche Heimgefunden. Und ungerührt sahen wir den Untergang der pathologisch gewordenen reinen Narren.

506. E. F., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers Schauspiel *Mississippi* fand am Frankfurter Schauspielhaus eine recht geteilte Aufnahme. Während das Publikum bis zum zweiten Akt dem Stück mit grösster Anteilnahme folgte, lehnte es den zerflatternden dritten Akt vollkommen ab. In den kargen Beifall am Schluss, der nur noch beim Erscheinen der vorzüglichen Darsteller wärmer wurde, mischte sich Enttäuschung, die sich in unaufhörlichem Pfeifen Luft machte. Die Regie von Eugen Felber war recht eindringlich und straff, konnte aber auch den dritten Akt nicht retten. Eine prachtvolle Gestalt schuf Kurt Katsch als Noel Kehoe. Lilly Kann löste ihre schwierige Aufgabe als Doris Thompson recht gut.

507. Werner Deubel, *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930.

Ein echter Georg Kaiser: Mischung aus Kino und Philosophie. Im weltanschaulichen Ansatz richtig, der Gegensatz: urchristliche Farmersekte und Neuorleans als Symbol des zivilisatorischen Wirtschaftsstaates – funkelnd

in dialektischer Schärfe. Aber wie immer bei Kaiser: statt lebendiger Gestalten nur konstruierte Pseudomenschen, nur Sprecher dieser Dialektik; statt eines dramatischen Gebildes ein Mischmasch mit eben der einen Szene, um derentwillen das Stück geschrieben wurde, dem Zusammenprall der beiden Weltbilder. Die glänzende Weltanschauungsmathematik dieser Szene – die als Ersatz für echte Dramatik gelten muss und das Stück als ganzes natürlich nicht retten kann –, auch sie wurde im Frankfurter Schauspielhaus unter Felbers unzulänglicher Regie, die für Kaisers Dialektik viel zu grob war, um ihre Wirkung gebracht. Die Hauptrollen waren mit schwachen Darstellern besetzt, denen hinter dem gesprochenen oder gebrüllten Wort jede persönliche Schwingung fehlte. Die Aufnahme war frostig, der Beifall dürftig und wurde nur am Schluss in der üblichen Weise durch einen Pfeifer automatisch und ohne innere Beteiligung angeregt.

20.9.1930, joint Uraufführung, Stadttheater, Mainz. Dir.: Klitsch.

508. ch., *Der Mittag* (Düsseldorf), 22.9.1930.

Dem Stadttheater Mainz war es gelungen, sich gleichzeitig mit einer grossen Anzahl deutscher Bühnen das Uraufführungsrecht des Schauspiels *Mississippi* von Georg Kaiser zu sichern. Was Eulenberg, dem 'Romantiker', in *Industrie* vollkommen misslungen ist, gelang dem 'Denkspieler' Georg Kaiser in *Mississippi*: Wirkliche Probleme des Gegensatzes von kapitalistischem Staatswesen und christlich-kommunistischer freiwilliger Armut werden in durchaus sachlicher Auseinandersetzung gegenübergestellt. Zu einer Entscheidung kommt Kaiser allerdings nicht. Er entwickelt sich scheinbar nach seinen letzten Erfahrungen (*Lederköpfe*!) zum Mann des Kompromisses. Ganz im Sinne der Worte seines Stückes: 'Es gibt Menschen, die glauben zu viel an Gott, und es gibt Menschen, die glauben zu wenig an Gott. Der Staat aber braucht eine mittlere Frömmigkeit.'

Das Stück fand in Mainz unter der persönlichen Leitung von Intendant Klitsch besonders nach den beiden ersten Akten eine herzliche Aufnahme. Der allzu lyrische Schluss und das Fehlen einer tatsächlichen Entscheidung, die das Drama verlangt, mögen dann den Schlussbeifall etwas abgedämpft haben. Hermann Weisse [...] fiel durch leidenschaftliches und doch verhaltenes Spiel auf. Um so mehr merkte man die Schwächen seiner Partnerin Kläre Ruegg, deren Darstellung durch allzu theatralische Auffassung der Rolle enttäuschen musste. Der Gesamterfolg war aber nicht zu bestreiten.

20.9.1930, joint Uraufführung, Nationaltheater, Mannheim. Dir.: Dr. Gerhard Storz; Willy Birgel (Kehoe).

509. Fritz Droop, *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930.

Die Aufführung von Georg Kaisers Schauspiel im Nationaltheater verdankt ihren Erfolg der überaus lebendigen Inszenierung der drei Akte durch Dr. Gerhard Storz. Die Massen der Arbeiter und Frauen waren plastisch geballt; aus ihrer Mitte wuchs blutvoll der Fanatiker Noel Willy Birgels. Sein wirkungsvoller Gegenspieler war Ernst Langheinz als Staatskommissar Stimson. Noels frühere Frau Doris erfuhr durch Elisabeth Stieler eine überzeugende Charakterzeichnung. Der Beifall war nach dem zweiten Akt sehr stark und herzlicher als am Schluss, der in Mannheim nicht recht zu befriedigen schien. Der Dank des gut besuchten Hauses galt also offenbar vor allem der Darstellung.

20.9.1930, joint Uraufführung, Hessisches Landestheater, Darmstadt. Dir.: Karl Ebert.

510. W. Michel, *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930.

Karl Eberts breitmalende und sorgfältig-realistische Inszenierung des Schauspiels *Mississippi* war eine schöne, gehaltvolle Arbeit. Aber die Ärmlichkeit der Kaiserschen Diskussion, die Unzulänglichkeit seiner Begriffe vom Staat, die Einseitigkeit, mit der er einen pathologischen Narren als Vertreter einer 'christlich' unterbauten Staatsfeindschaft in den Mittelpunkt stellt, alles dies schnitt dem Stück die Überzeugungskraft und die klare Wirkung ab. Daher die Flauheit der Aufnahme: nach dem ersten Akt verlegenes Schweigen, nach dem zweiten starker Beifall, nach dem dritten höflicher Dank an die Darsteller.

20.9.1930, joint Uraufführung, Staatstheater, Kassel. Dir.: Jakob Geis.

511. Will Scheller, *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930.

Unter den lebenden Dramatikern ist Georg Kaiser zweifellos derjenige, der mit einer fast unfehlbaren Bühnenwirksamkeit seines Werkes jeweilig die tiefste Berührung mit brennenden Fragen seiner Zeit verbindet. Er hat es nicht nötig, sogenanntes Zeittheater mit einer wohlfeilen Kino-Vordergründigkeit zu machen: auch wenn er wie in *Mississippi* an ein Ereignis der Gegenwart anknüpft, geschieht es nicht, um einen allzu naheliegenden Anschluss an – Reportage zu suchen, sondern um der Frage willen, die

durch diese Begebenheit in eine besonders helle Beleuchtung gerückt wird. Es ist ganz einfach die Frage nach der Bedeutung der Gottesidee für die heutige Welt, die in dem Gegeneinanderspiel einer Sekte freiwillig Armer und den Vertretern der Wirtschaftsraison, die ja heute gleichbedeutend ist mit der Staatsraison, aufgeworfen wird. Georg Kaisers Dichtertum, das höher ist als alle Tendenz, fand in der Inszenierung von *Mississippi* durch Jakob Geis ohne Umweg den Zugang zum Triumph. Abgesehen von einer so überflüssigen wie langweiligen Lichtbildouvertüre war die Aufführung im Kasseler Staatstheater ein Werk schärfster Konzentration im Tempo, in der szenischen Gestaltung, im Dialog, weil der Spielleiter durchaus hinter den Dichter zurücktrat und ihm das Wort liess. Karl Randt als Kehoe, Trude Tandar als Doris, Friedrich Domin als Stimson gaben diesem Wort unvergesslichen Ausdruck; so wurde aus dem Abend ein grosser Erfolg.

20.9.1930, joint Uraufführung, Wilhelmstheater, Magdeburg.

512. R., *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930.

Die Aufführung im Magdeburger Wilhelmstheater arbeitete mit Schärfe Ideen- und Kräftegruppierung heraus; bis auf den etwas abrupten Schluss gab es kaum eine schwache Stelle. Jede Szene war erfüllt und ausgewogen. Nicht zuletzt die guten Leistungen der Hauptdarsteller (an der Spitze die neu verpflichteten Ruth Baldor, Alfred Goerdel und Eduard Wandrey) führten das Werk zum Erfolg.

20.9.1930, joint Uraufführung, Landestheater, Karlsruhe. Dir.: F. Baumbach.

513. Pl., *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930.

Karlsruhe: Starke Spannung während der beiden ersten Akte. Enttäuschung am dritten. Aber dennoch eine beifällige Aufnahme. F. Baumbach führte eine straffe Regie, die alle Wirkungsmöglichkeiten nach aussen erschöpfte.

20.9.1930, joint Uraufführung, Stadttheater, Würzburg. Dir.: Keller.

514. gek., *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930.

Die Problematik des Werkes liess das Würzburger Publikum nicht recht aus der Zurückhaltung heraustreten. Bernhardts Noel Kehoe war der Mittelpunkt der vom Intendanten Keller sorgfältig inszenierten Aufführung. Am Schluss wurde den Darstellern freundlicher Beifall zuteil.

20.9.1930, joint Uraufführung, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. Dir.: Arnold Marlé; Maria Eis (Doris).

515. A. F., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers Sektiererdrama *Mississippi* wuchs in der Aufführung des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu einem starken, laut gefeierten Erfolg. Er galt am Schlusse vielleicht nicht so sehr dem Werk, das in der mit grossartiger Leidenschaft bewegten und kristallklarer Psychologik geführten Auseinandersetzung zwischen religiös fanatischer Überzeugung und geschäftlicher Zwecksüchtigkeit im zweiten Akt dramatisch kulminierte, als der ganz hervorragenden Regieleistung Marlés. Ebenbürtig zu nennen sind Karl Wüstenhagens Noel, eine Gestalt von tief tragischer Dämonie, und Maria Eis' Frau, vielleicht anfangs ein wenig zu schneidend, zu herrisch, zu brutal, um später die schnelle Wandlung in ein liebendes Wesen von todbereiter Hingebung ganz verstehen zu können.

20.9.1930, joint Uraufführung, Landestheater, Oldenburg. Dir.: Hellmuth Götze; sets: Ernst Rufer; Paul Klinger (Kehoe); Gerda Weissmann (Doris).

516. Alfred Wien, *Oldenburger Nachrichten*, 22.9.1930.

'Es muss von neuem auf der Erde begonnen werden, um die Erde zu gewinnen.'... Wir sind dem Thema bei Georg Kaiser zu wiederholten Malen begegnet. Bereits in den *Bürgern von Calais* oder im Standardwerk des dramatischen Expressionismus *Gas*, darnach in *Hölle Weg Erde* klingt uns, wenn auch in mehrfach abgewandelter Fassung, immer wieder als das bestimmende Grundmotiv die Verkündigung des neuen Menschen auf einer neuen Erde entgegen. Ein Motiv, das ja dann für das gesamte Schaffen der jungen Nachkriegs-Generation von wesentlicher Einwirkung und Bedeutung gewesen ist.

Dabei sind für den Weg, der von der Menschheitshölle zur neuen Erde geleitet, zwei Möglichkeiten gegeben: einmal, so in *Hölle Weg Erde* oder auch in den *Bürgern von Calais*, sehen wir, dass der Pfad zum Ideal eines neuen Menschentums über die Stadien der Gewaltlosigkeit, beziehungsweise der demütigen Unterwerfung führt, wobei zuletzt der Besiegte

sich grösser erweist als der Sieger, dessen brutale Gewalt an der weisen Gewaltlosigkeit des anderen zerbricht. Wenn der Eroberer durch die ihm geöffneten Tore Calais in die Stadt und in den Dom einziehen will, wird er knieen an der Leiche des ihm an Grösse des freiwilligen Opfers für andere weit überlegenen Gegners. – Das ist der eine Weg.

Den anderen, auf dem die Gewalt der Gewalt begegnet, suchen die Arbeiter in *Gas* zu beschreiten: Er führt durch die Explosion der Massenverzweiflung, durch das Chaos des Untergangs einer alten Welt und ihrer völligen Zerstörung zum Morgenrot einer neuen Gerechtigkeit über der aus der Vernichtung wiedererstehenden Erde.

'Zuerst das Chaos – dann das Paradies': diesen Weg schlagen nun auch die Farmer am Mississippi ein. Die Handlung knüpft an die wahre Begebenheit der gewaltigen Überschwemmungskatastrophe von 1928 an. [...]

Fanatiker sind sie, vom Wahn einer überheblichen Gottesgerechtigkeit besessene Sektierer, die in Halleluja-Gesängen den göttlichen Zorn auf die Feinde des Gottesreiches, wie sie es verstehen, herabflehen möchten. Ohne das Chaos des Weltengerichts über die alte, von Gott abgefallene Erde, so denken sie, kann das irdische Paradies einer neuen, gottinnigen Menschheit, das sie erträumen, nicht Wirklichkeit werden.

Im tiefsten Grunde wollen sie nicht, was göttlich, sondern was menschlich ist: Die Armut, die sie 'freiwillig' auf sich nahmen, indem sie die einst fruchtbaren Felder verdorren liessen, bis das Land zur Einöde ward, ist nicht der Ausdruck einer zur Besitzentäusserung bereiten Demütigkeit – vielmehr Protestaktion gegen die anderen, die mehr besitzen. Und dringt man darüber hinaus in den innersten Kern ihrer passiv-revolutionären Bewegung zum Umsturz ein, so ist der letzte Anstoss dazu in dem – aus einer betrogenen, enttäuschten Liebe geborenen Hass ihres Führers zu finden. Darin gerade zeigt sich, was sie als göttlich begreifen, in den Bezirken eines sehr menschlich-irdischen Verlangens nach Wiedervergeltung gelegen.

[...] Gott verwirft die Werkzeuge, die sich vermassen, seiner Gerechtigkeit vorzugreifen. Unrecht ist hier wie dort, und aus dem Unrecht kann die neue göttliche Ordnung der Dinge nicht auferstehen. Das Paradies des Dritten Reiches auf Erden ist nicht durch Hass zu erreichen; es ist nicht der Weg der Gewaltsamkeit, der Revolution, der durch das Chaos des allgemeinen Untergangs hindurch zur Neumenschlichkeit führt. Der Sieg der Gerechtigkeit hier auf Erden wird allein und einzig aus der Kraft einer neuen Liebe, die unter den Menschen wohnt, zu vollenden sein. [...]

In diesem Sinne lässt Georg Kaiser die beiden Menschen, die – Repräsentanten zweier feindlicher Welten – in Hass einander befehdet haben, vor dem Tode in Liebe sich wieder vereinen. Letzte Menschen einer versinkenden alten – erste Menschen einer neu aus der Flut der Vernichtung sich

hebenden Erde, harren sie einsam auf einem Hügel, den die hereingebrochenen Wasser der grossen Sintflut umspülen, aus. Jetzt bist du Gott nah, wie du ihm niemals gewesen! – wird dem sterbenden Noel Kehoe aus dem Munde seines mit ihm sterbenden Weibes die Auferstehung verheissen. Nicht, dass man lebt, sondern wie man stirbt – darin liegt die Entscheidung. – –

So führt das jüngste Werk Georg Kaisers in eine gerade die Gegenwart tief bewegende und erregende Problematik ein. In einem der üblichen Zeittheatralik hoch überlegenen Sinne ist es in dieser Beziehung gleichwohl ein unmittelbar gegenwärtiger Spiegel der Zeit; aber über das Zeitliche ist doch auch etwas von der Horizontweite der Ewigkeitsfragen gebreitet. Der ernste Willen, der aus ihm spricht, die logische Folgerichtigkeit in der Durchführung des Gedankens, nicht zumindest die dramatisch wirksame, packende Wucht, mit der er, umgewertet in Handlung, auf der Bühne erscheint, – das alles bringt jeden kritischen Einwand, der im einzelnen etwa aufkommen könnte, zum Schweigen.

Mit ganzem Nachdruck und schönem Gelingen setzt die impulsive, lebendig gestaltende Inszenierung von Hellmuth Götze sich dafür ein. In anempfindender, starker Dynamik weiss sie die Höhepunkte herauszuheben, die leidenschaftlichen Gegensätze in der Thematik mit einander zu kontrastieren. Dies gilt besonders vom Zentrum des dritten Aktes, wo, verkörpert im Staatskommissar, die perfekte Geschäftsmoral des weltlichen Regiments auf die in religiöser Irrlehre verwurzelte Anarchie der Sektierer trifft und die Inbrunst sich in den Fanatismus steigert. Darnach ist die Phantastik des letzten Aufzugs von ergreifender Eindringlichkeit, indem hier die Härte der realen Tatsachenvorgänge aufgelöst in eine phantastisch-mythische Mystik erscheint. – In diesem Akt vermag auch die im Malerischen den zugleich plastisch haftenden Eindruck erfassende Bühnenbildkunst Ernst Rufers sich in einer Vision von in Stimmung förmlich geballter Intensität zu bewähren.

Der darstellerische Hauptakzent ist vom Dichter beinahe ausschliesslich auf die Träger der beiden Hauptrollen, Noel Kehoe und seine einstige Gattin Doris Thompson, verlegt. Wir sind in der glücklichen Lage, sie mit den neu verpflichteten Kräften Paul Klinger und Gerda Weissmann einwandfrei zu besetzen: ein Zusammenspiel, das um seiner selbst willen vom Aufeinanderprall der ersten Begegnung bis zum versöhnenden Schluss ein fesselndes, in seiner menschlichen Tragik uns tief berührendes, nachhaltiges Erlebnis bedeutet.

In sparsamer Zurückhaltung, aber glühend vor innerer Bewegung bringt Paul Klinger in den von Liebeshass und Wiedervergeltung besessenen Märtyrer einer missverstandenen Gottes-Idee eine aus starrer Dogmatik immer wieder hervorbrechende heisse Beseelung hinein. Die widerspruchsvolle Mischung einer demütigen Unduldsamkeit, eines Vernichtungswillens, der vor dem Mordanschlag nicht zurückschreckt, und eines Hasses, der seine Herkunft aus

einer enttäuschten Liebe immer wieder verrät, konnte in dieser Wiedergabe eine Zug um Zug überzeugende Geltung gewinnen.

[...] Das Haus war von Anfang bis Ende im Bann. Vereinzelter Widerspruch, der sich während des ersten Aufzugs regte, muss auf ein Missverstehen der ernsten Absicht zurückgeführt und als fehl am Platze bezeichnet werden. Dem Intendanten wie allen Mitwirkenden gebühren für die Tat einer solchen Uraufführung, mit der sich das Oldenburger Landestheater neben führende Bühnen des Reiches stellt, Anerkennung und Dank.

517. Bü., *Oldenburger Landeszeitung*, 27.9.1930.

Wenn das Schauspiel die dramatische Form allgemein menschlicher und weltanschaulicher Kämpfe ist, dann gehört Georg Kaiser auf die Bühne. Kaiser sieht die uns umlauernden Probleme, er entwickelt sie mit den logischen Mitteln des Denkens und mit den wirksamen Mitteln der Bühne zu immer wieder überraschenden, aber auch immer ähnlichen Lösungen. Diese Lösungen, die alle in der gleichen Richtung liegen – wir brauchen nur an *Gas*, *Bürger von Calais* zu denken –, stempeln Kaiser zum Optimisten, ja zum Ethiker: er glaubt an den 'neuen Menschen', er lehrt den Opfertod für eine Idee, die höher steht als das einzelne Individuum. Hier in *Mississippi* ist es die 'Kommunikation zweier Menschen', wie H. F. Koenigsgarten sagt; die drohende Flut des Mississippi, das Schicksal der gefährdeten Weltstadt New Orleans, der Hass armseliger Farmer aus das Sünden-Babel, ihr fanatischer Glaube an ihre Berufung durch Gott – alles dient dem Dichter nur als Mittel, zwei Menschen, die sich verloren, einander wieder zuzuführen.

Georg Kaiser hat dies Schauspiel 'erfunden', wie er selbst sagt, er, der Meister der Sprache, der Kenner der Bühne, der Beherrscher des Effektes, der Konstrukteur der Spannung, der Zauberer, dem alle Mittel geläufig sind – und weil es erfunden ist, leidet auch dieses Stück an Überspitzung, an Kurzatmigkeit, am Fehlen innerer Dynamik. – Im dritten Akt offenbart sich der statische Charakter des Stückes vollkommen: die zwei Lager – oder Parteien oder Weltanschauungen – stehen sich ohne Entwicklung, ohne Läuterung, ohne innere Steigerung gegenüber wie zwei Felsen – nur die Frau, die der Grossstadt verfallen war, wechselt von einem zum andern hinüber. Die Spannungen, die das Abrollen der Handlung erzielt, wachsen nicht aus organischer Entwicklung der Charaktere, sondern aus der Situation – wiederum am deutlichsten im dritten Akt, der darum dramatisch zu annäherndem Leerlauf, zur Edelreportage verurteilt ist; hier droht Effekt und filmhafte Überraschung den Sieg der Idee zu überschwemmen.

Die Beimengung reportermässiger Elemente hat die ganz vorzügliche Inszenierung des Intendanten deutlich

unterstrichen: Vor Beginn des Spieles projizierte er Zeitungsberichte von der Überschwemmungskatastrophe, die Landkarte, den Kopf und das Geburtsdatum des Dichters auf die weisse Wand; ebenso hat er mit der Starrheit der Gruppen- und Massenszenen, mit der Schwerblütigkeit der Darsteller vollkommen die statische Prägung des Stückes getroffen; die Szenen der knienden und singenden Schar waren in ihrer meisterhaften Komposition und bedrückenden Unerschütterlichkeit zu Gemälden geraten. Aber auch ebenso sicher hat er die Spannungen aus den Situationen herausgeholt, hat er die Effekte mit allen technischen Hilfsmitteln blitzen lassen.

Dass unter solch einfühlender und gewissenhafter Regie auch jeder einzelne Darsteller sein Bestes hergab, braucht fast nicht betont zu werden. So stellte Paul Klinger, unser neuer Held, den Führer der Schar Gottes Noel Kehoe mit aller inneren Durchdrungenheit und Tiefe dar; die schwere Gestalt, die tragende Stimme, die Ruhe der Bewegungen schufen tatsächlich einen Felsen von Glauben und Unbeirrbarkeit. [...]

In diese verbissene und zum Äussersten entschlossene Schar fällt die Doris Thompson der Gerda Weissmann wie ein zerstörender Blitz; sie gestaltete die Grossstädterin mit allem Zynismus in Stimme und Bewegung, schneidend, heftig, beleidigend. Mit gleicher überzeugender Kraft gelang ihr, nachdem sie durch ihren Verrat ihren Rachedurst 'abreagiert' hatte, die Wandlung zum innerlich haltlosen, ängstlichen Weib am Ende des zweiten und im dritten Akt.

[...] Die Bühnenbilder von Ernst Rufer trafen Stimmung und Charakter des Stückes vollkommen, so dass eine treffende Kongruenz zwischen Form und Inhalt erzielt wurde.

So hat Hellmuth Götze das jüngste Kind von Georg Kaiser in glücklicher Form unter reichem Beifall des Hauses aus der Taufe gehoben.

Die erste *Mississippi*-Aufführung sollte gestört werden. Dem vorgeschickten 'Störungstrupp' nehmen wir diesen Irrtum nicht weiter übel – jeder blamiert sich nach Massgabe seines spezifischen Wassergehaltes. Aber dem kommandierenden Generalstab empfehlen wir, seine Kenntnisse der dramatischen Literatur etwas zu ergänzen. Wir erlauben uns den Vorschlag, neben der 'schwarzen Liste' erledigter Personen auch einen 'Index' literarischer u. a. Werke zu führen. Wir können heute schon einige indexreife Sachen nennen:

Faust (Mädchenverführung und Gotteslästerung) von einem gewissen Dinarier Goethe.
Don Carlos (Blutschande) von einem gewissen Westling Schiller.
Penthesilea (Sadismus) von einem gewissen Ostling Kleist.
Hamlet, *Macbeth* (Morde, Blasphemie) von einem gewissen Shakespeare dunkelster Herkunft.

Nach dieser kurzen Anleitung dürfte die Fortführung der Liste selbst dem besorgten Generalstab nicht mehr allzu schwer fallen.

518. anon., *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer*, 27.9.1930.

Nun hat Oldenburg auch seine 'Uraufführung'. Die Uraufführung selbst war technisch und szenisch ausgezeichnet. Hervorragend Herr Klinger, gut: Medenwaldt und Peters, die Weissmann stellenweise – im Affekt etwas undeutlich. Miserabel Braun mit seinem total missglückten Versuch, sprachlich zu charakterisieren. Sehr gut die starre und accentrierte Geschlossenheit der Komparserie. Gute Masken. – Das ist in ein paar Stichworten unsere Ansicht über die Aufführung. Nun aber zum Stück selbst: – nicht Fleisch, nicht Fisch. Materialismus und Idealismus prallen aufeinander, ohne dass Kaiser die Kraft findet, sich für den einen oder den anderen zu entscheiden. Seine Kompromisslerei nach rechts und links passt uns nicht. Wir wollen Kampf gegen den hypertrophierten Materialismus, wie er in den Vertretern von New-Orleans gezeigt wird. Wenn schon 'Weltanschauung', dann – eine starke, die mitreisst und dem Zuhörer Kraft und Überzeugung vermittelt. Keine halbe Sache, kein Stück, in dem der Träger der sittlichen Idee letzten Endes doch der Dumme ist.

Alles in allem: mit viel Aufwand wenig erreicht. Ein Berg kreist, und eine Maus wird geboren. Die Sensation des Stückes – seine Aktualität – verpufft völlig: Was interessiert uns und was interessiert uns heute New Orleans? Wir haben Tausende von New Orleans in Deutschland. Wir haben Millionen von leidenden idealistischen Arbeitern in Deutschland. Was ist uns New Orleans? Noch dazu, wenn Herr Georg Kaiser, die Geissel seiner Gesellschaftskritik so verführerisch ausgleichend auf Gerechte und Ungerechte niedersausen lässt.

Wir brauchen starke Stücke: Wenn schon Kleist, dann nicht, wie bei uns, die langweilige *Penthesilea*, sondern *Prinz Friedrich von Homburg*. Wenn schon modern, dann Illges: *Die Laterne*, Kolbenheyer: *Heroische Leidenschaften*, aber bitte keinen lahmen Kaiser, den man ja ohnehin nur gegeben hat, um – höchstes Glück jeder 'künstlerisch-fortschrittlichen' Intendanz eine – – 'Uraufführung' buchen zu können.

Man muss in einem modernen Schauspiel und ganz besonders in einem 'Georg Kaiser' – eine ganze Portion ausgelaugter Rindsknochen knabbern, ehe man an die wenigen mageren Fleischfetzen kommt. – Alles in allem: ein elender Schmarren, dies *Mississippi*! – Wenn einige übereifrige junge Zuschauer diese trübe Wahrheit noch nicht wussten und Entrüstung äusserten, wo schweigende Verachtung am Platze gewesen wäre, so geschah das nicht mit unserer Zustimmung.

519. S., *Hamburger Fremdenblatt*, 23.9.1930.

Nationalsozialistische Besucher versuchten in sinnloser Weise die Aufführung des Oldenburger Landestheaters durch Pfeifen und Zwischenrufe zu stören. Am Schluss der Szene wurden sie durch lebhaften Beifall fast des ganzen Hauses übertönt, weitere Versuche dann jedoch mit aller Energie durch persönliches Eingreifen des Intendanten vereitelt, der bereits am Morgen vor der Aufführung über die Absichten der Nationalsozialisten ins Bild gesetzt war. Ein Ruhestörer verliess nach der Drohung mit der Hinausweisung durch die Schutzpolizei das Theater, nachdem ihn seine Parteigenossen durch Heilrufe verabschiedet hatten. Die nationalsozialistische Aufputschung gegenüber dem Theater scheint mit unreifen Elementen durchgeführt werden zu sollen; es ist daher erfreulich, dass gleich beim ersten Fall der Versuch im Keime erstickt worden ist.

Die Regie des Intendanten Götze holte aus dem Ensemble alles heraus, um eine eindringliche und wirkungsvolle Aufführung zustande zu bringen. Vielleicht ist noch ein schnelleres Tempo in dem am schwächsten gebliebenen ersten Akt notwendig. [...] Die übrigen Rollen waren in guten Händen; die Massenszenen wurden in einem Rhythmus durchgeführt, der das fanatisierte und selbstgewollte Elend der Sektierer gut charakterisierte. [...]

Supplementary documentation (newspaper reports).

520. nn., *Nachrichten für Stadt und Land*, 24.9.1930.

Wir haben zwar im vergangenen Winter bereits einige neuartige Überraschungen in unserem Theater erlebt, ich erinnere nur an das Orchesterkonzert, in dem uns die modernste Musik mit Schlüsseln gepfiffen und auf die gewiss nicht zu diesem Zwecke angebrachten Eisenstangen getrommelt vorgeführt wurde. Aber wenn gar im Publikum Leute verteilt werden, die dann plötzlich anfangen mitzuspielen und zu den doch ernst gemeinten Ausführungen der Schauspieler auf der Bühne 'Pfui' zu rufen, wie wir es am Sonnabend in der Uraufführung von Kaisers *Mississippi* erleben mussten, das heisst doch geradezu den Volksversammlungston ins Theater tragen. Und dann die Fortsetzung dieser Komödie in der Pause, wo einer der Zwischenrufer nach einem kurzen Dialog hinausgewiesen wurde und mit einem Heilruf (ausgerechnet!) verschwand, wobei sogar ein anscheinend echter Schutzmann als Statist mitwirkte, da wird doch die Reklame für Georg Kaiser und die Verhöhnung durch unsere zweitstärkste Reichstagspartei etwas zu weit getrieben! In der grossen Pause konnte man dann auf den Tempelstufen vor dem Eingang des Musentempels einen der markantesten Köpfe des demnächst zusammentretenden Reichstags im Kreise seiner Getreuen bemerken, wobei Aussprüche wie: 'Verherrlichung des Kommunismus und Verhöhnung der Religion' vernehmbar wurden.

Im weiteren Verlauf der Vorstellung ergab sich jedoch eher eine Verherrlichung der Religion, durch welche die Farmer am Mississippi die Kraft zu ihrer freiwilligen Entbehrung erlangen. Auch wird die Kritik, die sie aus religiösen Gründen an den bestehenden sozialen Zuständen üben, gerade durch die Ausführungen des Staatskommissars noch gerechtfertigt. Aber leider sind die armen Farmer in ihrer intellektuellen Entwicklung und in der Kenntnis der modernen Kultur nicht weit genug, um ihre Ideale in einer berechtigten Weise durchzuführen. So kommen sie zu einem naiven Kommunismus, der nur zerstören kann und dessen Absurdität vom Dichter mit genügender Deutlichkeit gekennzeichnet wird. Dass dies auch im Publikum verstanden wurde, zeigte ein Ausspruch, der nach Schluss der Vorstellung im Ausgang fiel: 'Die haben sich aber schön blamiert!' Jedenfalls scheint daraus hervorzugehen, dass das anständige Publikum nicht geneigt ist, sich im Theater eine 'Diktatur der Dummheit' auf die Dauer gefallen zu lassen.

521. anon., *Hamburger Echo*, 23.9.1930.

Nazi-Spektakel im Oldenburger Landestheater. Bei der Uraufführung von Georg Kaisers *Mississippi* im Landestheater Oldenburg versuchten nationalsozialistische Besucher, die Aufführung durch Pfeifen und Zwischenrufe bei offener Szene zu stören, um auf diese Weise gegen die Tendenz des Stückes zu protestieren. Am Schlusse der Szene wurden sie durch lebhaften Beifall fast des ganzen Hauses übertönt und der Intendant drohte den Zwischenrufern mit der Ausweisung durch Schutzpolizei und verwies einen Ruhestörer aus dem Theater, den seine Gesinnungsgenossen mit Zwischenrufen verabschiedeten. Die Aufführung konnte dann zu Ende geführt werden.

522. anon., *Elbinger Zeitung*, 24.9.1930.

Störung einer Theateraufführung durch Nationalsozialisten. Bei der Uraufführung von Georg Kaisers *Mississippi* im Landestheater zu Oldenburg, die gleichzeitig mit der Uraufführung in Hamburg stattfand, versuchten nationalsozialistische Besucher, die Aufführung durch Pfeifen und Zwischenrufe bei offener Szene zu stören [...] Das neue Werk Georg Kaisers, dessen 'Tendenz' den Nationalsozialisten in Oldenburg nicht genehm war, ist von der Kritik gerade der massgebenden Hamburger Rechtsblätter eingehend und begeistert gewürdigt worden.

523. rg., *Gothaer Abendblatt*, 22.9.1930.

Bei der Oldenburger Uraufführung von Kaisers *Mississippi* kam es zu einem ergötzlichen Zwischenfall: In nationalsozialistischen Kreisen munkelte man am Tag vor der Vorstellung, dass in diesem Stück – man denke! – die Rede von Blutschande sei. Wie man auf diese mehr als kuriose Idee gekommen ist, war umsoweniger festzustellen, als in dem ganzen Stück nirgends davon die Rede ist, und nicht einmal ein Geschwisterpaar auftritt, wie ein Blick auf den Zettel die Nazis gelehrt hätte. Vielleicht aber glaubte man, da die handelnden Personen sich als Mitglieder einer Sekte mit 'Bruder' und 'Schwester' anreden, man müsse dieser rein im christlichen Sinne gebrauchten Anrede unerlaubte geschlechtliche Beziehungen zugrunde legen. Jedenfalls fühlten die Nazis sich zu Hütern von Zucht und Sitte berufen, und so marschierte zu Beginn der Vorstellung ein Stosstrupp auf die Gallerie. Als es während des ersten Aktes wider Erwarten nichts zu beanstanden gab, sah man sich nach anderen 'anstössigen' Stellen um [sic] fand sie. Wo immer vom lieben Gott ein bischen [sic] herabsetzend gesprochen wurde, begleitete man die Worte mit schrillen Pfiffen und kräftigen Pfuirufen. – Dem Unfug wurde in der Pause erfreulicherweise durch das schnelle und tatkräftige Eingreifen des Intendanten und des diensthabenden Polizeioffiziers ein Ende bereitet, indem sie die Ruhestörer an die Luft setzten. Die Vorstellung konnte dann ungehindert ihren Fortgang nehmen.

524. anon., *Frankfurter Zeitung*, 23.9.1930.

Bei der Erstaufführung von Georg Kaisers *Mississippi* im Oldenburgischen Landestheater kam es am Samstag abend zu einem wüsten Theaterskandal. Eine grosse Anzahl von Besuchern, offensichtlich Nationalsozialisten, unterbrach die Aufführung durch Pfeifen und Zwischenrufe bei offener Szene, während das übrige Publikum am Aktschluss durch besonders lebhaftes Applaudieren die Missfallenskundgebungen zu übertönen suchte. Ein Zwischenrufer verliess nach der Drohung mit Hinausweisung durch die Schutzpolizei das Theater, nachdem ihn seine Gesinnungsgenossen durch Heil-Rufe verabschiedet hatten. Die Aufführung konnte dann ohne weitere Störungen zu Ende geführt werden.

525. anon., *Volksblatt*, 25.9.1930.

Das Landestheater will sein Hausrecht wahren. Die Intendantur teilt mit: Publikum und Künstler haben ein Recht auf Schutz gegen planmässige Störungsversuche der Vorstellungen durch beauftragte Mitglieder irgendwelcher Gruppen und Parteien. Die Intendanz erklärt, dass sie mit allen zu Gebote stehenden Mitteln den ungestörten Verlauf

aller Vorstellungen sichern wird. Das Publikum wird gebeten, diese Bestrebungen zu unterstützen. Das Recht der Theaterbesucher, am Schluss einer Vorstellung Beifall oder Nichtgefallen kundzutun, wird durch diese notwendigen Massnahmen nicht beschränkt.

526. anon., *Oldenburger Landeszeitung*, 27.9.1930.

In der Uraufführung von Kaisers *Mississippi* war gegen Ende des ersten Aktes von Nationalsozialisten bei offener Szene ein schwacher und völlig unsinniger Störungsversuch unternommen worden. Da der Intendanz bereits vor der Aufführung von derartigen Versuchen Mitteilung gemacht war, konnte man sofort energisch durchgreifen und weitere Störungen verhindern. Da in der Bevölkerung über die Pläne der Nationalsozialisten, die nach der Aufführung auch noch einige Schauspieler angepöbelt haben sollen, Unruhe entstanden ist, sah sich die Intendanz veranlasst, öffentlich bekanntzugeben, dass sie mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln den ungestörten Verlauf aller Vorstellungen sichern wird. Sie weist im übrigen darauf hin, dass das Recht der Theaterbesucher, am Schluss einer Vorstellung Beifall oder Nichtgefallen kundzugeben, durch die notwendig gewordenen Massnahmen nicht beschränkt wird.

20.9.1930, joint Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf. Dir.: Gustav Lindemann; sets: Eduard Sturm; Franz Everth (Kehoe); Hans Mierendorff (Stimson); Fritz Valk (Nathan); Cornelie Gebühr (Doris); Peter Esser (General).

527. anon., *Freiheit* (Düsseldorf), 23.9.1930.

Vor einigen Jahren kam eine Meldung aus USA., der Mississippi sei aus seinen Ufern getreten, angeschwollen durch grosse Wolkenbrüche, und drohe die ganze Mississippi-Niederung mitsamt der grossen Stadt New Orleans am Busen von Mexiko zu vernichten. Es gab noch einen Ausweg: Sprengung der Dämme, Überflutung des flachen Landes und damit gleichzeitig: Vernichtung Tausender von Farmerexistenzen, die sowieso ein schweres Leben hatten, denn ihre Preise wurden von den Städten diktiert. Die Farmer weigerten sich, ihr Land zu verlassen, sie bewaffneten sich und es kam zu Guerillakämpfen mit den Regierungstruppen, die schliesslich gewaltsam den Widerstand brachen und die Sprengungen durchsetzten.

Aus diesen Tatsachen macht Georg Kaiser sehr geschickt drei bühnenwirksame Akte, indem er, sehr richtig, die politischen Untergründe des Konfliktes betonte und hervorhob. Die Lage der amerikanischen Farmer ist schon seit

Jahren eine kritische, sie befinden sich etwa auf dem Niveau unserer Kleinbauern und stellen eine wichtige Reservearmee der amerikanischen Revolution dar. Ihre landwirtschaftlichen Produkte werden infolge des Überangebotes von den Städten unterbezahlt, die Zwischengewinne der Grosshändler sind erheblich, und langsam werden aus den selbständigen Farmern abhängige Landarbeiter auf den Riesenfarmen amerikanischer Getreidegesellschaften. Diese Mississippi-Katastrophe kam ihnen gerade recht, um Abrechnung zu halten. Mochten die Städte versaufen, so [sic] wollten ihr Land nicht verlassen, sie erkannten plötzlich ihren Wert. Leider begnügt sich Kaiser mit diesem Tatbestand nicht. Vielleicht erschien ihm die Rebellion der Mississippi-Farmer noch zu wenig begründet, und deshalb bemühte er in seinem Stück, leider, Gott. Eine gottesfürchtige sektiererische Landgemeinde hat eine grosse Bruderschaft geschlossen, produziert auf ihren Äckern gerade soviel, um notdürftig leben zu können und nicht in die Stadt abliefern zu müssen. Die Überschwemmungskatastrophe erscheint ihnen als ein Gottesgericht gegen New Orleans, und die von unchristlichen Idealen erfüllten Kleinbauern sen [sic] dem Regierungskommissar, der sie von der Notwendigkeit der Räumung überzeugen soll, ein hartes Nein! entgegen. Dieses Nein wird aber nicht mit Waffen verstärkt (wie es sich tatsächlich abgespielt hat! Hier fälscht Georg Kaiser bewusst), sondern in einer Non-Cooperation Gandhischer Art: Widerstandsloses Ausharren! An dieser Stelle sagt der puritanische Regierungskommissar den besten Satz des ganzen Stückes: 'Die einen haben gar keinen Gott, die anderen haben zuviel Gott, der Staat legt Wert auf eine mittlere Frömmigkeit!' Er hätte aber noch hinzufügen können (was Georg Kaiser leider nicht hinzufügt), dass die ohne Gott viel gefährlicher sind, weil sie mit den Waffen und Mitteln der Herrschenden Widerstand entgegensetzen und auf einem Sechstel der Erde schon gesiegt haben. Das widerstandslose Ausharren aber kann der herrschenden Klasse nur recht sein, Gandhis Versagen ist der beste Beweis dafür. Auch die Farmer vom Mississippi, so wie Georg Kaiser sie schildert, werden einfach von den bewaffneten Tommys deportiert. Hoffentlich haben sie die Lehren daraus gezogen, dass der Kampf auf diesem Wege nicht zum Ziele führt. Negerarbeiter, Farmer und weisses Industrieproletariat unter Führung der amerikanischen Workers-Party werden sich einmal gemeinsam ihr Land erobern. Sie sind schon auf dem Marsche.

Es war, unter Lindemanns Regie, eine ausgezeichnete packende Aufführung, die bis zum Schluss in Spannung hielt. Leider sprachen einige der Farmer zu sehr Salonsprache. Für ihren verworrenen mystischen Quatsch ist allerdings nur Georg Kaiser verantwortlich zu machen. Es gab stürmischen Beifall.

528. Gerth Schreiner, *Volkszeitung* (Düsseldorf), 22.9.1930.

[...] Noel Kehoe wird erschossen. Auf den Sterbenden wirft sich Doris Thompson. Die Fluten des Mississippi gurgeln durch den gesprengten Deich. 'Jetzt liebe ich dich – ich habe dich nur gehasst, weil du gross warst und ich klein war,' schreit Doris in den Aufruhr der Elemente und dem Sterbenden in die Ohren. Wie ein echter klassischer Held bekennt Noel, dass er sterben muss, weil er in frevelhaftem Übermut sich vermass, Gottes Arm lenken zu wollen. Aber er sei glücklich. Denn nun erkenne er den wahren Sinn von Phils Tod: sein geliebtes Weib ihm wieder in die Arme zu führen. Grossaufnahme: eng umschlungen sterben die nach jahrelanger Trennung Wiedervereinten.

Kaisers Stück ist typisch für die Situation der bürgerlichen Dichtung: der letzte Funke revolutionären Tatwillens erstickt in der Asche ausgebrannter Ideen. Während das Weltproletariat mit den Waffen eines neuen Ethos und eines scharfen Verstands für eine bessere Zukunft streitet, während das indische Bürgertum einen heroischen Kampf der Gewaltlosigkeit und No-Cooperation gegen die englische Kolonialherrschaft führt, flüchtet der Dichter Kaiser zu amerikanischen Sektierern, weil so ein Kampf mit frommen Liedern und alten Ideen romantischer ist. Harmoniummusik und Choräle verfehlen auf der Bühne nie ihre Wirkung. Und da Kaiser auf der Flucht nach Amerika keinen Ausweg aus der Wirrnis unserer Zeit findet, kehrt er reumütig zur klassischen Ideenwelt zurück. Denn auch der Räuber Karl Moor hat schon ähnliche Gedanken gehabt wie der sterbende Noel Kehoe. Er zog aus, sein Jahrhundert in die Schranken zu fordern, um zu erkennen, dass zwei Kerle wie er, das ganze sittliche Weltall über den Haufen werfen würden. Eines freilich hat der 'Denkspieler' Kaiser gelernt, und zwar vom Film: dass man alte Idee am besten in sentimentalen Kitsch einpackt. Kann man aber wirklich über das rührselige Familiendrama die Ideenarmut dieses Stücks vergessen?

Was besagt angesichts dieses Gesamtbefunds die Tatsache, dass das Schauspiel theatertechnisch sehr effektvoll gemacht, dass manche Analyse sehr präzis und der Dialog sehr geschliffen ist?

Gustav Lindemanns meisterhafte Regie überwältigt beinahe die Hauptschwierigkeit des Stücks: den religiösen Fanatismus der Sektierer durch Berufsschauspieler glaubhaft zu machen. Wenn es ihm auch nicht ganz gelingt, so bleibt doch die Regie der Massenszenen das beste der Inszenierung.

Franz Everth ist Noel Kehoe: bei allem bäuerlich-grüblerischem Fanatismus ein gebrochener Mann, der sein Eheunglück mit grossen Taten abreagieren will. Manchmal wächst diese Gestalt ins Visionäre. Aber solche Gestalten kennen wir doch nicht erst seit Schönherrs *Glaube und Heimat*. Cornelie Gebühr ist nicht die Gegenspielerin, die sie der Dichtung nach sein müsste. Man glaubt ihr weder ihre Verachtung der Sektierer noch ihre grosse Liebe zu Noel Kehoe. Diese Doris Thompson lebt nicht aus sich, sondern von der Gnade des Regisseurs. Hans Mierendorff ist ein

glänzender Sprecher der Kaiserschen Aphorismen zu dem Yankeetum. Fritz Valks einarmiger Neger Nathan wächst über das Stück hinaus. Das einfältige revolutionäre Christentum dieses ehemaligen Sklaven erschüttert.

Das ausverkaufte Haus rief zum Schluss die Darsteller und den Regisseur, der im Namen des Dichters für die freundliche Aufnahme des Stückes dankte.

529. anon., *Die Volksbühne*, No. 7, Oct. 1930.

Das Schauspielhaus zeigte sich bei Beginn der neuen Spielzeit, die die fünfundzwanzigste seines Bestehens ist, in einem neuen Gewande: die Holztäfelung des Saales, die ganz durchgeführt ist, schwingt reizvoll in der Rundung der ursprünglichen Architektur von den Seitenwänden zur Bühne vor, die sie in ernster Profilierung rahmt. In diesem ernsten, fast monumentalen Bühnenrahmen wirkt sich die erste Uraufführung dieser Spielzeit ganz gewichtig aus. Gewichtig will gewiss dieser Georg Kaiser gewertet sein. Erheblicher als bei den Stücken, die Georg Kaiser in den letzten Jahren geschaffen hat, hat dieses Ansätze zum Grandiosen.

[...] In einer hinreissenden Dialektik werden zwei schlagend durchgeführte Akte lebendig. Jetzt aber wird eingeengt, was eines der stärksten Stücke, was wirkliches, grosses Zeittheater hätte werden können. Auf dem Hintergrunde eines grossen Gruppenschicksales spielt sich stark hervortretend ein Einzelschicksal ab so —, dass der Dichter nicht entscheidend zu sozialer Konsequenz vordringt, nicht vordringen kann, aber — auch wohl nicht will. [...] So triumphiert die Liebe, sie triumphiert — im Tode. Der Staat ist gerettet, aber auch die Idee der Bruderschaft der freiwilligen Armut ist in der Welt. Vieles, was in diesem Schauspiel ausgesprochen wird, ist hochaktuell und an unsere Zeit gebunden...

Die schlechthin meisterhafte Regie von Gustav Lindemann stellte sich durchaus auf die Seite der 'Brüder der niedersten Not'. Im ganzen wie im einzelnen war es wieder eine Glanzleistung des Schauspielhauses, vor allem überzeugend differenziert und gesteigert in der Charakterisierung der gegensätzlichen Welten, in der Gliederung der Massenszenen geradezu hinreissend — bei den individuell durchgeformten Farmergruppen wirkte der gesamte Kunstkörper des Schauspielhauses mit —, in den Einzeldarstellern, insbesondere in dem Hauptdarsteller des Abends (Noel Kehoe durch Franz Everth) ganz bedeutsam, alle Schauspieler ergriffen, fast besessen von der Aufgabe, die der tiefere Gehalt des Stückes schreibt.

530. Dr. K. L., *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 23.9.1930.

Die von Gustav Lindemann geleitete Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus erzielte dank der überaus hingebenden Arbeit an dem eigenartigen Werk, durch die die Gegensätze der miteinander ringenden Welten aufs eindrucksvollste in Erscheinung traten, einen grossen Erfolg, der sich in immer sich wiederholenden Beifallstürmen [sic] offenbarte. Jeder Repräsentant verkörperte klar seine Kreise und Motive: Hans Mierendorff als Staatskommissar die Staatsgewalt, Cornelie Gebühr als Doris Thompson die Frau mit der zertretenen Liebe im Herzen, die die Rachgier hinreisst, Peter Esser als General das Militär, dem nur der Befehl heilig ist. Mit besonderer Liebe waren die Apostel der neuen Lehre herausgearbeitet. Unheimlich suggestiv wirkte Franz Everth als Führer Noel Kehoe. Ihm ist in erster Linie neben dem Spielleiter der grosse Erfolg zu danken. Ausgezeichnet ergänzten ihn August Weber als Matthew Isham, Friedrich Schwark als Oliver Flynn und Fritz Valk als Neger Nathan. Die Farmergruppen, die vom gesamten Kunstkörper des Schauspielhauses dargestellt wurden, waren überaus lebendig; meisterhaft in Ausdruck und Bewegung gestalteten sie in der Hallenszene des zweiten Aktes einen Höhepunkt. – Das Stück als solches sagt viel Altes in neuer Form; es ist ein echter Kaiser in der Zuspitzung der Gedanken, in der Schärfe des Angriffs, in der geschickten Technik.

Wieder einmal zeigt das Schauspielhaus Dumont-Lindemann, dass es in der deutschen Schauspielkunst führend ist.

531. -ns., *Volksfreund* (Aachen), 22.9.1930.

Obwohl Georg Kaiser in einem Gespräch mit Kasack (im Berliner Rundfunk) erklärt hat, er schreibe keine Stücke mit dem Hinblick auf die spätere Aufführung und es sei nur Zufall, dass seine 'dialogischen Dichtungen' mit den Forderungen des Theaters übereinstimmen, bringt die literarisch interessierte Öffentlichkeit, die im übrigen gut daran tut, solchen Autoren-Äusserungen nicht ohne weiteres zu trauen, einer Kaiser-Premiere immer wieder die allergrösste Aufmerksamkeit entgegen. Das war im vorigen Jahr bei der Uraufführung der *Hellseherei* der Fall, das konnte man ebenso Samstag abend feststellen, wo im Parkett zahlreiche Theaterleute: Autoren, Regisseure und Schauspieler gespannt die Vorgänge auf der Bühne verfolgten.

Über den Sinn des neuen Schauspiels heisst es im Programm: '1928 bedrohte der Mississippi New-Orleans. Die tatsächlichen Vorgänge veranlassten die Erfindung dieses Schauspiels' – Wer jedoch daraus schliesst, dass es sich hier um eine blosse Reportage etwa im Stil der Dreifus-Affäre, handle, irrt, denn es geht – wenn auch im Rahmen 'tatsächlicher Vorgänge' – um nichts weniger als eine höchst eindringliche Diskussion über die Daseinsberechtigung oder Negierung unserer heutigen Wirtschaftsform. Georg

Kaiser, der in letzter Zeit seine geniale Dialogtechnik vielfach an recht nebensächlichen Stoffen erprobte, hat diesmal wieder mit kühnem Graff [sic] ein – Problem angepackt. Rein äusserlich kennzeichnet sich das übrigens auch schon durch die grundlegend veränderte Sprachkomposition, die mit dem etwas manirierten 'Telegrammstil' mancher früheren Stücke nur noch die einprägsame Deutlichkeit und unbedingte Klarheit gemein hat.

Irgendwo am Mississippi, in der Nähe von New-Orleans, hat der Farmer Noel Kehoe eine Art Sekte gegründet. Ihre Mitglieder sind 'Brüder' und 'Schwestern'; ihr Ziel, stark im Religiösen verwurzelt, ist eine gerechtere Verteilung des Besitzes. Ein Ziel also, nach dem wir schliesslich alle streben und das deshalb auch als Idee eines Bühnenwerks ausserordentliche Gültigkeit besitzt.

[...] Auf *Mississippi* übertragen: der Damm wird so gesprengt, dass New-Orleans unversehrt bleibt.

Hätte Kaiser es bei diesem Ausgang gelassen, hätte er Noel und seine Anhänger zu Märtyrern ihrer Idee werden lassen ohne irgendwelchen Lichtblick –: die Idee hätte darunter nicht gelitten. Denn der Gute ist stets auf der Seite des Schwächeren, und wer von uns wollte leugnen, dass eine gerechtere Verteilung des Besitzes nottue! Noel sieht schon das richtige Ziel, er vergreift sich nur in den Mitteln, geht falsche Wege; wir aber hoffen (zwei Akte lang), dass doch einmal ein anderer die richtigen finden wird. Doch dann kommt der letzte Akt und mit ihm das – sentimentale Ende. Was der Prophet für die Allgemeinheit nicht hat erreichen können, gelingt ihm bei der abtrünnigen Frau: während schon die Wellen Farmersland überfluten, erzählt sie ihm in wohlgesetzter Rede, dass sie (weshalb auf einmal??) an ihn glaubt. Wahrscheinlich werden sie trotz dieses netten Familienidylls absaufen, man muss es annehmen; doch wenn sie, wider Erwarten, gerettet sein sollten, so leben sie noch heute und werden in infinitum schönreden...

Georg Kaiser hat sich mit diesem 3. Akt um den grösseren Erfolg und uns um die (ethische) Stimmung gebracht. Trotzdem bleibt freilich anzuerkennen, dass sein Stück zu ernstem Nachdenken Anlass gibt, darüber hinaus in den beiden ersten Akten von ausserordentlicher Theaterwirkung ist. Gustav Lindemann, der die Regie führte, bot – mit Einzelspiel und Massenszenen – einen einprägsamen Abend, Eduard Sturm mit Betsaal und Schuppen ein Bühnenbild, das der Leitung des Ordners gleich kam. Hervorragend Franz Everth als Bruder Noel: sturer Bauer und lohender Fanatiker zugleich; das schwelt drohend unter der Oberfläche, wenn er dem Staatskommissar die Stirn bietet, der in Hans Mierendorff eine im besten Sinne naturalistische Verkörperung fand. Noels ehemalige Frau, jetzige Missis Thompson, wirkt durch ihren Umfall am Schluss etwas unglaubhaft, immerhin wurde Cornelie Gebühr mit ihrer Rolle nicht schlecht fertig.

Stück und Aufführung fanden guten Beifall. [...]

[Nov. 1930], Erstaufführung, Volksbühne, Berlin. Dir.: Hans Hinrich; sets: Edward Suhr; Gerda Müller (Doris); Hans Peppler (Kehoe); Leonhard Steckel (Stimson).

532. Norbert Falk, *B. Z. am Mittag*, 15.11.1930.

Georg Kaisers Stück, auf allen grossen Bühnen des Reichs schon gespielt, hat gestern in Berlin seine Feuerprobe bestanden; der durch dilektisch [sic] scharf gespitzte Antithesen, durch die Kraft der Führung packende zweite Akt entschied einen sehr starken Erfolg, den beim Erlahmen der dichterischen Kraft im letzten Akt, eine ausgezeichnete Darstellung, eine wirkungssichere Regie (Hans Hinrich) festhielten. Ein paar alberne Pfiffe wurden im Applaussturm erstickt.

[...] Nüchterne Staatsraison und fanatische Gottgläubigkeit stürmen gegeneinander los, der Staat siegt, ob aber die höhere Idee der Besiegten lebendig bleibt, darauf gibt Kaiser keine Antwort. Nachdem er ein Feuer angezündet und hochgeblasen hat, lässt er es jäh verlöschen. Nur im privaten Schicksal der einzigen weiblichen Person des Dramas wird eine Gesinnungswandlung erweckt, aber sie bleibt ungestaltete Phrase, theaterhaft hohl.

[...] Wenn die Soldaten den Befehl des Staates ausführen und die Sektierer auseinandertreiben, ist nach der mit schneidender Schärfe geführten Auseinandersetzung der Höhepunkt dramatischer Wirkung erreicht. Es ist einer der besten Akte, die Kaiser jemals geschrieben hat.

Wenn dann die Tragödie Noels gestaltet werden soll, die Tragödie des von seiner Idee besessenen Schwärmers, des idealen Kämpfers für Boden und menschliche Freiheit gegen korrumpierende Zivilisation, da müssten die intellektuellen Kräfte Kaisers von einem visionären Dichtertum abgelöst werden: dieses Dichtertum ist dem ausgezeichneten Kopf Kaiser versagt.

Noel will den Soldaten erschiessen, der die Sprengung des Dammes herbeiführen soll. Wenn er die Flinte hebt, streckt ihn schon der Schuss eines andern Soldaten nieder. Und zur theatralischen Schlussapothese [sic] eilt Doris herbei, Doris, die Noels Anschlag verraten hatte, nun getrieben vom Gewissen, geschüttelt von Reue, in neuerwachter Liebe hinsinkend zu Noel, um mit ihm in den heranbrausenden Fluten zu sterben.

Verspäteter Ibsen, unechter Theatertod. Ein Ausgang ohne die Kraft inneren Zwanges, eine pathetische Lüge.

Ein starker Darsteller wie Peppler, dessen gemütvoller Klarheit so starkes inneres Besessensein nicht ohne weiteres geglaubt wird, zwingt durch die Kraft seiner Gestaltung zum Glauben an eine innere Mission.

Gerda Müllers prächtiges Temperament, so lange auf Berliner Bühnen vermisst, gibt der Doris des ersten Teils, der Doris des Spottes, des rationalistischen Angriffs, der

weltstädtischen Ungläubigkeit, Flamme, Bewegung, Offensive – für die Doris des falschen Tons vermag auch sie nicht echteren Klang zu finden.

Als Verkörperung des Businestums im Staatsbetrieb, machtbewusst und gerissen steht Steckel zwischen den hallulujah-berauschten Sektierern. Diese Masse ist von Hinrich erstaunlich lebendig und vielfältig in Erscheinung und Gesichtern gestaltet.

In wenigen Tagen die zweite starke Leistung der Volksbühne. Es müsste alles geschehen, um von diesem grossartigen Theater jede Gefahr abzuwenden.

533. Emil Faktor, *Berliner Börsen-Courier*, 15.11.1930.

Wie fast immer bei Georg Kaiser steht man auch in seinem neuen Schauspiel einem erdachten, von Wirklichkeitselementen abstrahierten Menschenbereich gegenüber. In seinem Theaterwerk dominiert die Idee, und die Beziehung zur Welt steckt in Formeln, in spirituellen Leitungsdrähten. Die Gefahren der Sprödigkeit und vorherrschender Intellektualität überwindet Kaisers brillante Technik, sein rhythmisches Gefühl für Situationen, seine Formulierungskunst. Die Interessantheit seiner Probleme erfüllt den Raum. Man kann sich ihr nicht entziehen.

[...] Der Mississippi ist der fliessende Arm Gottes. Er soll die lärmende Gottlosigkeit dem verdienten Untergange zuführen. Das ist die Idee des Stückes.

Georg Kaiser führt sie dialektisch ein und setzt sie in szenisch starke Vorgänge um. Sie beginnen mit der Auseinandersetzung des Führers der Hallelujahbeter Noel Kehoe mit seiner ehemaligen Gattin Doris [...] Eine soeben erschienene Zeitung meldet den Entschluss der Regierung, den Mississippidamm gerade an der Stelle zu sprengen, wo Noel und seine Gefolgschaft hausen. Die Sektierer sind zum Widerstand entschlossen und singen Hallelujah. Die Idee steigert sich.

Die Stunde der Gefahr entsendet einen Staatskommissar, der die versammelte Bevölkerung des zur Überflutung bestimmten Landstriches in einer Schleune aufsucht, um mit ihr zu verhandeln. Noel und die Seinen haben sich eine Schweigetaktik zurechtgelegt. Sie nennen sich nicht mehr Brüder, sie verbergen ihr Hauptmotiv, sie verweigern die Abwanderung, sie verschmähen hohe Entschädigungssummen. Sie machen den Staatskommissar durch den Hinweis auf ihre unverdrängbaren Recht machtlos. Die Idee des Stückes erhält in diesem Momente ihre schärfste Zuspitzung. Sie steigert sich bis zum Widersinn.

[...] Die Frömmler werden abtransportiert. Dass Noel mit zwei Gefährten dabei entwischte, bemerkte Frau Doris. Sie berichtet es dem Kommissar aus zwei sich wirrenden Motiven: Angst um New-Orleans, solange Noel noch seine Hand

im Spiele hat, Angst um Noel selber, den sie trotz Wiederverheiratung, trotz Abscheu vor seinem Pietismus, trotz des Schmerzes um den geopferten Sohn zu lieben scheint.

Ohne diese Doppelung wäre das Schauspiel zwingender. Die Idee versackt in einem konventionalisierten Gefühlsdrama. Noel will den Militärposten, der mit der Sprengung des Dammes betraut ist, niederschiessen und wird selbst von einer Kugel getroffen. Die Ausreisserin Doris bleibt zurück, um sich mit ihm überfluten zu lassen. Kaisers grosse Formulierungskunst findet auch für diesen, von der Idee des Stückes abgleitenden Vorgang schöne Worte. Die Idee des Dramas setzte ein generelles Schicksal der Staatsgewalt gegenüber. Sie mündet in einem, den geistigen Umfang verkleinernden Trauerspiel von alter Liebe.

Jedenfalls hat man in Georg Kaisers neuem Schauspiel den Gewinn zweier interessanter, von Geist und Bewegung durchpulster Aufzüge, in welche Fragen nach dem Sinn der Welt hineinschwingen. Kaisers dramatisches Können kulminiert in dem Scheunenbilde, wo sich alleräusserste Gegensätze in Brennpunkten treffen. Links und rechts die Dramatik der Schweigsamkeit, mit der die Dramatik des Wortes um Resultate ringt. Wie vortrefflich der Ausspruch des Kommissars, der vom Staate sagt, dass er nur eine mittlere Frömmigkeit brauchen könnte. Da die Ausläufer der Idee auch im Schlussakte zurkulieren, erzwingt sich das Schauspiel trotz aller Abschwächungen einen durchgreifenden Gesamterfolg.

Die Inszenierung des Werkes war sehr gelungen. Für sie sprach die Spannung des Publikums, das sich durch Intellekt und Symbolik nicht belastet fühlte. Das von Hans Hinrich geleitete Spiel sorgte für grosse Klarheit. Weniger befriedigend waren die Bühnenbilder Edward Suhrs. Besonders das Schlussbild der Mississippilandschaft hätte filmisch verstärkt werden können. Es war unklar gegliedert.

In der Rolle der Doris kehrte Gerda Müller aus der freiwilligen Verbannung zurück. Es war eine Freude, sie wiederzusehen. Sie formte die etwas widerspruchsvolle Gestalt in straffen Linien. Sie führte eine erquickend lebhafte, mit der Monotonie der Frömmigkeit kontrastierende Sprache. Sie gab die Illusion egoistischer Kälte und fand sich auch mit dem verschwimmenden Gegenteil zurecht. Gutes Theater spielte als Noel auch Hans Peppler, aber nicht so einheitlich. Er sprach manches zu pathetisch und verpresste dabei Kaisers Dialektik. Allerbestes Theater spielt Leonhard Steckel. Er gibt den Staatskommissar mit einem blendenden Überschuss an Naturell. Die Rolle reicht für seine Einfälle und seine Bewegungsfreude kaum aus. Hier wächst ein Können auf, dem die gestellten Aufgaben zu knapp sind.

Alle übrigen Darsteller sind vortrefflich eingegliedert. Man sieht musterhafte Massenszenen. Die erdachte Welt wird sehr lebendig. Die Volksbühne erwarb sich mit dieser sehenswerten Aufführung ein Verdienst.

534. Fritz Engel, *Berliner Tageblatt*, 15.11.1930.

Den wilden Matrosen von Cattaro folgt nun gezähmter die theatermässig wirksame, aber minder bekennerische Tragödie Georg Kaisers. Ein Zeitstück, das wertvoller ist als die Gattung sonst, wird abgelöst von einem Drama, in dem Weltanschauungsgegensätze vertieft sein möchten. Wie stets bei Kaiser, weiss doch niemand, woran der glaubt, kommt es nicht zu klarer Entscheidung. Weil er selbst keinen festen Punkt hat, um von da aus die Welt in ihrer Gegensätzlichkeit zu sehen, weil er von keinem einheitlichen Ethos beherrscht ist, weil ihn mehr die Lust am Gestalten treibt als eine Überzeugung, die ihn zwangsweise zur Gestaltung drängen könnte, bleibt er ausserhalb seines Werkes, und seine Kühle geht auf uns über. Wir sehen starkes Theater, in einer Wendung auch schlechtes, und wissen zuletzt nichts mehr, als was wir auch sonst bereits gewusst haben: dass es heute wie immerdar zwei Sorten von Menschen gibt, die einen, die ihr Glück in der Entsagung, und die anderen, die es im Genuss suchen. Gotteskinder und Weltkinder, Schwärmer und Tatsachenmenschen, Heilige und Krämer. Oder, um es soziologisch auszudrücken, Antikapitalisten und Kapitalisten, Gegner des heutigen Gesellschaftsstatus und wiederum seine amtlichen und privaten Stützen. Die Heiligen sind freilich seltener als die Krämer, und wenn Kaiser seine entbehrungssüchtigen Edelkommunisten mit Hallelujagesang auf der Bühne des Berliner Volkes vorführen lässt, dann spürt man durchaus, dass diese Stadt und dieses Publikum die Entsagung als Dummheit und die Frommheit als Frömmelei empfinden und ablehnen. Ganz deutlich, dass die Opposition hier einsetzte, auf berlinisch: det is ja Falle! Der Beifall derer, die den Abend rein als starke Unterhaltung genossen, war dann freilich viel energischer.

Der Hintergrund der Handlung ist, wie stets bei Kaiser, mit einer gewissen Grossartigkeit gewählt. [...] Die ganze Gemeinde wird verhaftet. Nur gerade Kehoe und zwei andere Führer werden übersehen, sie können flüchten. Das ist schlechtes Theater, das durfte dem szenensicheren Georg Kaiser nicht unterlaufen. Aber nur so geht das Stück weiter. Der Damm soll jetzt an der dichtgemachten Stelle gesprengt werden. Kehoe will den Soldaten, der die Schnur entzündet, erschiessen, er wird selbst angeschossen. Noch darf er nicht sterben. Noch muss er bereuen, dass er sich zum 'Richter und Rächer' erhoben. Noch muss er sich mit Doris auseinandersetzen. Doris war seine Frau, ehe sie lebenshungrig der Sektenklausur entfloh, Doris ist die Mutter seines Sohnes Phil, den er opferfroh, aber nicht begnadigt wie einst Abraham, als Geisel Gottes in den Fluten hat untergehen sehen, Doris ist seine Feindin. Sie denunziert, dass er die Stadt vernichten wolle, sie hilft ihn suchen, nachdem man vergessen hat, ihn einzusperren. Ja, aber Doris wäre nicht Doris und Georg Kaiser wäre nicht Georg Kaiser, wenn sie ihren Kehoe nicht doch noch liebte,

wenn sie sich nicht jetzt, da der Damm gesprengt ist und die tödlichen Wasser heranrauschen, neben ihm bettete, auf dass sie gemeinsam stürben. Grosses Finale, starkes Theater. Wir wollen nicht behaupten, dass es neues sei. Es ist allerältestes. Aber präzise Formung, präzise Bühnenfiguren; der beste der Staatskommissar mit seiner Geschmeidigkeit. Er sagt die hübschen Worte: 'Der Staat braucht eine mittlere Frommigkeit.'

Es wird auch mit allen Wirkungen gespielt. Darsteller, Szene, Bühnenmechanerie mit Donnerhall der Elemente sind in vollem Alarmzustand. Der Regisseur Hans Hinrich gleitet in den Expressionismus zurück. Den Staatskommissar lässt er ganz entfesselt losschmettern. Man kann sich auch denken, dass dieser Beamte in der Erregung ringsumher den eigentlich amerikanischen Typus kühler Bestimmtheit und unerschütterlicher Ruhe darstellen soll. Aber die Auffassung zugegeben, strömt von Leonhard Steckel eine Glut her, der man sich nicht entziehen kann. Dann kann Hans Peppler als Kehoe seine grosse und vielfältige Kraft diesmal von der heroischen Seite her entfalten, und Gerda Müller, unvergessen, deshalb freudig wiedergewonnen, ist als Doris in grosser Form. Man spürt, wie fein sie differenzieren, abschattieren, sich mässigen und dann zu hoher Bühnenwirkung aufschliessen kann.

535. Felix Hollaender, *Lebendiges Theater*, pp. 301–04.

Der Berichterstatter, der gegen Mitternacht die folgenden Sätze formuliert, stellt zunächst ordnungsgemäss fest, dass am Schlusse das Publikum der Volksbühne, von einem bravourösen Pfeifer abgesehen, mit stürmischem Beifall über Georg Kaisers Drama quittierte.

Zugleich nützt der Kritiker die Gelegenheit, um sich erneut zu der Geistigkeit dieses Dichters, zu der Reinheit seiner Gesinnung zu bekennen, die nichts von Kompromissen weiss – und revolutionärer ist als sämtliche Programm- und Tendenzstücke jüngster Provenienz.

Dabei nimmt er sich die Freiheit, alle Einwände vorwegzunehmen, die im Falle Kaiser an der Tagesordnung sind. Er weiss, dass es in der Gletscherwelt dieses Poeten keine Zentralheizung, oder sage ich korrekter, keine schmelzende Sonne gibt – dass in seine kristallklare Durchsichtigkeit, in seine stählerne Härte mit ihren unbarmherzigen Folgerungen sich nicht der Strom des Gefühls ergiesst. Und ebensowenig kommt bei ihm auf seine Rechnung, wer das Spiel sexueller Begierden und den Kampf der Geschlechter erwartet.

Auch in seinem neuen Drama *Mississippi* ist von alledem nicht die Rede. Aber in der Schärfe der Auseinandersetzung, in der Modernität und Gradlinigkeit der Problemstellung steht es wiederum auf einsamer Höhe, ungeachtet der kühlen menschlichen Luft, die durch diese drei Akte weht, und trotz

der Flucht vor psychologischer Vertiefung und theatralischen Spannungen.

[...] Das Drama, das mit einem Brio einsetzt, zu einem Forte sich steigert und mit einem Largo endet, ist vollkommen auf den Dialog zwischen wirtschaftlichen und religiösen Anschauungen gestellt. Zu seinem Schaden verzichtet es auf menschliche Gestaltung, indem es die Gegenwartsfragen in einen zu grell beleuchteten Vordergrund rückt und gleichzeitig die Träger der Ideen allzusehr in eine dünne, abstrakte Luftsphäre zieht.

Es ist Absicht des Autors, mehr die Gerippe der Menschen als die Menschen selbst vorzuführen und in dieser strengen Diskussion sich auf den reinen Intellekt zu stützen. Sein Kunstfehler: dass er das Schauspiel im letzten Akt verfallen lässt und, rein dichterisch genommen, nicht mehr die zwingende Kraft der vorangegangenen Szenen aufbringt.

Dennoch spürte das Publikum der Volksbühne instinktiv, dass in diesem Werke ein Gehirn arbeitete, das mit grossartiger Folgerichtigkeit und mit einer in die Zukunft weisenden Energie letzte Erkenntnisse zu formen wusste.

536. Felix Hollaender, *8 Uhr Abendblatt*, 15.11.1930, incomplete.

[...] Der begabte Spielleiter Hans Hinrich weilt noch zu sehr an der Oberfläche der Dinge. Das Bildliche und Maskenhafte spürt er auf, ohne den Rhythmus des Stückes zu finden, ohne in das seelische Bewusstsein dieser in Fanatismus erstarrten Menschen zu dringen. Auch der Name des Stückes hätte ihm innerhalb seiner Inszenierungskunst stärkere Anregungen geben können. Die gefährliche Musik des angeschwellten Stromes wurde nicht vernehmbar. Ausgezeichnet die Bühnenbilder von Edward Suhr.

537. anon., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers *Mississippi* ist nun endlich auch in Berlin gelandet, und zwar in der Volksbühne, wo es bei geringem Widerspruch einen recht guten Erfolg zu verzeichnen hatte. Die Aufführung leitete Hinrich mit grosser Lebendigkeit, die Hauptdarsteller waren Peppler in der Rolle des Sektierers [...], Steckel in der Rolle des Staatskommissars [...] und die wieder aufgetauchte Gerda Müller in der Rolle der Frau, die erst den Sektierer um der Lockungen der Grossstadt willen verlässt, aber dann einen sentimentalen Operntod mit ihm stirbt. Alles Geistige des Stoffes, das bei Kaiser immer problematisch bleibt, ging in der starken Bühnenwirkung unter, die besonders im zweiten Akt durchschlug.

538. -St.-, n.d., n.s., GKC.

Auf Cattaro antwortet die Volksbühne mit Hallelujah, auf die Matrosenrevolte von Friedrich Wolf mit 'Näher mein Gott zu dir' von Georg Kaiser. Berlins schönste Bühne glich am gestrigen Abend einer Kathedrale. Unter Harmoniumklängen Zwiegespräche mit dem Allmächtigen. Und die Kirchenbesucher sassen schweigend, die Kritiker hochachtungsvollst vor dem Autor Georg Kaiser.

In *Mississippi* verbündet sich eine fanatisch-religiöse Farmersekte mit dem Hochwasser, um eine sündige Stadt, New-Orleans, zu vernichten. Die unwahrscheinliche Handlung eines Dammbruchs, der noch einmal aufgehalten wird von den Farmern. [...]

Georg Kaiser hat die Katastrophe aus dem Jahre 1928 am Mississippi in ein mystisches, übersinnliches, lächerliches Dunkel getaucht. Man bleibt bei seiner Handlung nicht nur kalt, sondern wird ablehnend bei dem Hallelujah-Geschrei vor Gewehren und Sprengpatronen.

Aber auch das Erstaunen und Verwundern vor der reaktionären Leitung der Volksbühne, die uns jetzt mit 'Zeitstücken' vom Mississippi kommt, hat man ja längst verlernt.

Die Schauspieler gaben sich redlich Mühe. Am schlimmsten war Hans Peppler als Sektenführer Noel Kehoe dran. Gerda Müller als seine Frau wirkte beinahe komisch. Am besten vielleicht noch Leonhard Steckel als Staatskommissar Stimson, im letzten Moment zu den Farmern geschickt, um sie freiwillig zur Räumung des Gebietes zu veranlassen.

Am Schluss der Aufführung gab es unter Führung von Herrn Breuer den Beifall der Kleinbürger. Von der Galerie ertönten Pfiffe, leider viel zu spärlich.

König Hahnrei

5.5.1931, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Berlin. Dir.: Jürgen Fehling; sets: Rochus Gliese; Heinrich George (Marke); Lothar Müthel (Tristan); Hilde Körber (Isolde).

539. H. Ihering, 6.5.1931, in *Von Reinhardt bis Brecht*, III (Berlin: Aufbau, 1961), 158–60.

Kein Satz hat in den letzten Jahren beim Theater mehr Unheil angerichtet, als die überall verbreitete These: Es gibt keine deutschen Stücke, nur gute Schauspieler und gute Regisseure. Diese immer wieder unterstrichene Behauptung züchtete den Grössenwahn der Stars und den Machtdünkel der Regisseure. Diese bequeme Aussage erschwerte die dramaturgische Regie und den planmässigen Aufbau eines deutschen Spielplans.

Im Falle *König Hahnrei* haben wir ein Schulbeispiel. Es handelt sich um ein – vor dem Kriege geschriebenes – Frühwerk von Georg Kaiser, das nur noch literar-historisches Interesse hat. Man erkennt, wie 1913 der geistige Boden schon erschüttert war. Die alten Zeichen, die alten Symbole, die alten Figuren waren fragwürdig geworden. Georg Kaiser schreibt einen König Marke mit Psychoanalyse. Freud ist in diesen Tagen 75 Jahre alt geworden. Hier ist die frühe Einwirkung auf das Drama spürbar. Marke verdrängt seine Eifersucht auf Tristan in die Eifersucht auf Isoldes sechsjährigen Bruder. Er nistet sich ein in die Liebe zwischen Tristan und Isolde. Er zerrüttet diese Liebe, indem er scheinbar mit seinem Willen arrangiert, was längst geschehen, längst vollzogen ist.

Aber Georg Kaiser kann schon hier, in seinen Anfängen, mit psychoanalytischen Monologen nicht auskommen. Er beginnt schon hier den Weg des antithetischen, des objektivierenden Dramatikers. Er will einen Kampf ausfechten lassen zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, zwischen Einbildung und Anschauung, zwischen Wahn und Sehen. Das Thema verschiebt sich in jeder Szene. Aber die Form passt sich diesem Wechsel nicht an. Alte Symbole und neue Zeichensetzung, psychoanalytische Monologtechnik und geistige Antithetik, Anschauung und Abstraktion durchkreuzen sich, verheddern sich und geraten an die Grenze der Parodie. Eine Anfängerarbeit, lehrreich für Fachleute, ohne allgemeines Interesse.

Wenn aber ein Theater diese Vorstudie aufführt, so muss es das herausarbeiten, was auf Georg Kaiser hindeutet: den Beginn einer geistigen Auseinandersetzung, die Vorform der Ideenbühne. Sonst ist die Aufführung sinnlos. Jürgen Fehling deutet Kaiser in seinen äussersten Gegenspieler um, in Ernst

Barlach. Kaiser ist leicht, Barlach schwer. Kaiser ist schnell, Barlach langsam. Kaiser ist abstrakt, Barlach ist anschaulich. Kaisers Stücke sind konstruktiv, Barlachs figural. Kaiser formuliert, Barlach gestaltet. Kaiser ist ironisch, Barlach ist religiös. Kaisers Schauplatz ist das Gehirn, Barlachs die Landschaft.

So richtig und so künstlerisch, so treffend und so bedeutend die Aufführung des *Blauen Boll* war, so irreführend ist die Vorstellung des *König Hahnrei*. (Dass der *Blaue Boll* ein reifes Kunstwerk und *König Hahnrei* eine Studie ist, tut hier nichts zur Sache.) Fehling lässt Georg Kaiser umziehen, aus seiner Gedankenwelt nach Mecklenburg, aus der symbolischen Vorzeit in die Wende des 20. Jahrhunderts. Er lässt von Rochus Gliese wunderbare Dämmerstuben und Mauern und Landschaften bauen, nur dass sie mit dem Stück nichts zu tun haben. Er lässt die vier Barone als Krautjunker auftreten, Marke im Strohhut unter der Akazie sitzen und später Tristan und Isolde mit dem Revolver erschiessen.

Aber das alles ist noch nicht das Schlimmste. Das Schlimmste ist, dass auf diese Weise die Sprache Kaisers um jede geistige Führung und Klarheit gebracht wird. Beispiel: Marke fragt einen Gelehrten, ob schon ein sechsjähriges Kind sinnliche Anschauungen haben könne. Der Gelehrte antwortet, er solle sich spielende Kinder *ansehen*. Marke: 'So leicht, sehen. So einfach ist es. Ein Fenster?' Bei Fehling wird nun dieses Frage-und-Antwort-Spiel eine schummrige Spökenkiekerszene beim Lampenlicht, der Gelehrte und Marke blättern in Zeitungen.

Falsche Gewichtsverteilungen, falsche Dramaturgie. Als Einzelfall gleichgültig. Verheerend in den Folgen. Auf diese Weise würden die Möglichkeiten einer geistigen Dramatik zugunsten nebelhafter Stimmungsszenerie vernichtet. Die Schauspieler? Heinrich George setzt sich ein. Von welchen Schauspielern seiner Erfolge kann das noch behauptet werden? Aber George wurde durch die Anlage der Vorstellung zu einem Brabbeln und naturalistischen Seufzen verführt. Er spielte einen altgewordenen blauen Boll, keine geistig experimentierende, keine geistig neugierige Kaiser-Figur. Der ausserordentliche Schauspieler ging in die Irre. Müthel als Tristan und Hilde Körber als Isolde waren fast stumme pantomimische Figuren (als solche vortrefflich). Ferner: Minetti, Werner, Donath, Hart.

Es gibt deutsche Stücke. Es muss eine Dramaturgie geben, sie vorzubereiten. Jede Aufführung darf nur noch unter dem Gesichtspunkt der Dramaturgie gewertet werden. Andere Massstäbe können wir uns nicht mehr leisten.

540. Kurt Pinthus, *8 Uhr Abendblatt*, 6.5.1931.

Das tastende, in mehrfacher Bedeutung sehr gemischte Jugendwerk Georg Kaisers, 1910 geschrieben, verwirrt und verwirrend in Thematik wie im Ausdruck, eine neue, für

damals sehr neuartige Formulierung des Tristan-Isolde-Marke-Stoffes versuchend, wirkte durch eine grossartigfalsche Inszenierung Jürgen Fehlings noch verwirrter und verwirrender.

Kaiser, damals befangen in den Wirkungen der Neuromantik Maeterlincks und Eulenbergs, doch schon gepackt von psychoanalytischer Vertiefungssucht und bereits ein bisschen gekitzelt, Ironie ins Tragische (hier gegen Wagner) zu sprenkeln, lässt nicht Tristan und Isolde die Helden des Dramas sein, sondern König Marke, – so sehr, dass das ganze Stück eigentlich ein seelenblosslegender Monolog des Hahnrei-Königs ist. Alle anderen Figuren sind stumm oder fast stumm; nichtssagend im doppelten Sinn des Worts.

Marke wird hier durch demütigen Genuss seines Hahnreitums zum Sieger. Es ist, als ob er nach Laotses Ausspruch handelte: 'Das Allerschwächste wird das Allerstärkste besiegen'. Seine Schwäche lastet so auf der Stärke des Liebespaares, dass die Liebenden in Liebesschwund, Jammer und Tod getrieben werden. Marke weiss, dass ihn das Paar betrügt, dass man, ihm zur Täuschung, die Magd Brangäne ins Bett gelegt hat, er weiss, dass sein ganzes Land weiss, wie sehr er Hahnrei ist. Aber er verleugnet und verdeckt vor aller Welt sein Hahnreitum, während er es insgeheim fördert durch stetige Verkuppelung des Paares. Er geniesst, indem er leidet, er lebt sozusagen als blutsaugerischer Voyeur in gütig-gieriger Luft.

Weiter: da er Isolden nie besessen hat und Tristan sie in den Augen der Welt nicht besessen haben darf, so ist sie für ihn jungfräulich-rein. Mehr noch: er kompliziert sein eigenes Problem, indem er nicht auf Tristan eifersüchtig ist, sondern auf Isoldens sechsjährigen Bruder.

So erschöpft sich das Stück und Georg Kaiser seine schon hier spürbare Dichtungskraft in einer derartig vielfältig gebrochenen Psychologie, dass das Stück zerbricht ... und oft ans Lächerliche streift, was nicht nur die Kritik, sondern auch das oft kichernde Publikum feststellt.

Kaisers Drama, in einem teils lyrischen, teils travestierenden, teils analytischen, teils heroischen Stil, als Kostümstück geschrieben, wäre heute nur spielbar entweder als literarhistorisches Anschauungsstück über die zwischen den Stilen irrende Dramatik von 1910, oder mittels stärkerer Herausarbeitung jener Ironie, die Stoff und Menschen vernichtet.

Fehling aber, verleitet durch die moderne Psychologie, die morbiden Charakteure der Romanze, spielt es in norddeutscher Gegenwart, so wie heute Kaisers Gegenpol: Barlach zu spielen ist. König Marke von Cornwall ist, in Schifferbart und behäbiger Fülle, der Schulze eines niederdeutschen Dorfsprengels, Tristan ein grünlicher Schulamtskandidat, Isolde eine Magd in Sonntagstüll, die Barone des Hofs eine bäuerliche Stammtischrunde. Marke sitzt im Heidehof und liest auf schwarzem Ledersofa die Zeitung unter einer Petroleumlampe, deren grüner Schirm mit annoncenbedrucktem Zeitungspapier beklebt ist; statt im

romantischen Rosengarten spielt eine Szene in einem Gewächshaus mit Dampfheizung, wo der König unter breitrandigem Strohhut mit der Gartenschere hantiert; die dramatisch-lebhafteste Szene geht, statt auf dem Schlosshof, auf einem blechbeschlagenen Dach zwischen Brandmauern und Schornsteinen vor sich; und statt mit dem Speer erlegt Marke Tristan und Isolden mit dem Revolver.

Jürgen Fehling aus Lübeck, verliebt in seine Heimat, die ihm viel Kraft gab, sonst unter den Regisseuren der treueste Diener seiner Herren Dichter, hat diesmal nicht nur, gegen seine Gewohnheit, wild gestrichen und verändert, – er deckt die Schwächen des Stücks, die mittels des Kostüms einigermassen hätten verdeckt werden können, durch die heutige Kleidung krass auf, und, indem er das Stück in die Gegenwart versetzt, entrückt er es uns in unfassbare Ferne. Es ist uns heute so fern, wie die heutige scharfe und nüchterne Dramentechnik Kaisers diesem romantischen Jugendwerk.

Was allerdings Fehling in jener falschen Art gearbeitet hat, ist als Arbeit wie alles, was Fehling in den letzten Jahren zeigte, grossartig durch sorglichst getönte und gegliederte Ausarbeitung, Durcharbeitung der Aufführung. Mit der gleichen Leidenschaft wie Fehling versenkte sich Heinrich George, als Marke, in das Stück, um wie der Regisseur darin zu versinken. Nicht nur in der Quantität der Rolle, sondern mehr noch in der Qualität des Spiels gab er eine Riesenleistung: gemischt aus masochistischer Güte und sadistischer Bösartigkeit. Seine zage, röchelnde, stockende Stimme wächst, als er das Liebespaar ausgelaugt, ausgesaugt hat, zum wilden Racheschrei. Eine ungeheure Menschenstudie, die aber ebensowenig einheitlich sein kann wie die Figur des Stückes.

Als blasse Schatten Tristan und Isoldens, die nur im 1. und 12. Bild ein paar Sätze sprechen, gehen Müthel und Hilde Körber durchs Stück: Opfer des Dichter und des Königs Marke, opferten sie sich entsagungsvoll für eine verlorene Sache, die erst am Schluss, aus Achtung vor der verfehlten Bemühung des Dramatikers und des Regisseurs und der erfolgreicheren des Protagonisten Beifall fand.

541. P. W., *B. Z. am Mittag*, No. 104, n.d., GKC.

Dieses Schauspiel Kaisers aus seinen Anfängen ist nicht Travestie wie seine funkelnde *Jüdische Witwe*, die in Berlin ein noch nicht gesühntes Missgeschick gehabt hat. Der *König Hahnrei* ist seelische Umdeutung. Aber er ist in aller Wachheit seines Dichters romantisch, mit Melot dem Zwerg und Kabbala, ist Gobelin.

Die Umdeutung: dass den greisen, verratenen Ehemann Isoldes in seiner Einsamkeit schaudert. Dass die Vision der Zuchtlosigkeit ihn quält, dass er in wahnwitzigen Angstträumen Gewissheit begehrt. Dass er sehen will, um sich

zu erlösen oder noch tiefer zu zerrütten. Dass er, von seinen Vasallen gegen die beiden gehetzt, ihre Schuld fortleugnet, lächerlich in seiner Ohnmacht. Dass er mordet, nachdem er um die Nähe seines Weibes und des Ehebrechers gebettelt hat. Tristan und Isolde haben sich geliebt. Seine Duldung verwüstet ihre Liebe. Sie fallen einander erst im Sterben wieder zu. Der Schluss: Markes 'frohes, seliges Alter'.

Georg Kaiser, traurig, ironisch, illusionslos, pflegt sich draussen in Grünheide um die Inszenierungen seiner Werke nicht sehr zu kümmern. Fehling hat die Regie. Ist Kaiser auch nur gefragt worden?

George, König Marke, betritt, um eine Mauer von Rochus Gliese herumstampfend, die Bühne, graubärtig, mit kahlem Hinterkopf, und lässt sich unter einem Akazienbaum nieder. Bei Kaiser: 'ein schneehäuptiger König, dem der Bart in zwei Strömen auf sein weites, buntstreifiges Gewand rinnt'. Bei Fehling ein alter Herr, der einen ramponierten Smoking trägt (in der hellen Tagessonne, der Gute). Dazu einen Panama, den er lüftet, um sich unter der Akazie zu verschnaufen. Er klettert asthmatisch ins Geäst. Belauscht einen strohblonden mageren Pfarrkandidaten in schwarzem Jackett, mit schwarzem Schlips, und eine Bürgersfrau, Frisur von 1880, weisses Kleid bis zum Boden: Müthel und Hilde Körber, Tristan und Isolde. Vier Vasallen schleichen plump heran und zischeln. Gesprochen wird von einer Burg, einem König, einer Königin. Aber die Vasallen sehen aus wie pommersche Inspektoren.

George liegt allein in einer von zwei Muschelbettstellen, bei brennender Petroleumlampe, unter roter Steppdecke, verschüttet seinen Nachtwein (oder seinen Köhm), kriecht in Hemd und schlotternden Unterhosen heraus, legt sich wieder; Isolde kommt, löscht die Lampe im Zwielicht der Dämmerung. König Marke setzt im Röhricht das Paar (Isolde hat einen Sonnenschirm) ins Boot, nachdem er den 'Ruderknecht' weggesandt hat, einen Bauern mit Wollwams und Schirmkappe. Die pommerschen Inspektoren trappeln über den Steg, ein ganzer Landbund. Eine Wand, Jalousien, im Halbdunkel Segment eines Hauses. König Marke auf schwarzem Lederkanapee und ein Gelehrter mit Zylinder, giftiger Katasterbeamter aus Anklam. *Blauer Boll*, meinetwegen Barlach. Aber in dieser Ostseegegend, in der nur eine protestantische Backsteinkirche, von dürrem Strandhafer umraschelt, stehen könnte, ist noch ein Rest von Kaisers Dom, nämlich ein Beichtstühl. Und George betet und beichtet einem katholischen Priester.

Das Gericht, vor dem die Vasallen klagen: eine Stube oder ein Saal mit schiefer Fläche. König Marke gruppiert sich und das Paar auf dem Lederkanapee, zur Seite Isoldes, auch sie in langem weissem Kleid und sehr norddeutsch, Brangäne, die Stütze, die 'Dirne'. Die Inspektoren zeigen die rote Bettdecke mit dem Mehl drauf: die Reminiszenz aus der naiven Sage wird zu grimmig ernster Parodie. (Schatten schwanken und verfinstern die Personen.) Neuer Besuch des Katasterbeamten; er und König Marke lesen bei der Lampe

pommersche Zeitungen. George geht mit Isolde in das Rosenhaus, das ein Treibhaus mit Dampfheizung ist. Marke drängt die Fliehende bis zum Wasserhahn. Zwischendurch hat er den Steuermann, den Augenzeugen der Überfahrt (Wagner, I. Akt), zornig behandelt; der Steuermann ist zuständig nach Stettin (oder auch Spandau).

Und alles duzt sich noch in diesem ostelbischen Cornwall.

Hörner rufen zur Jagd: die Inspektoren trappeln durch ein Tor mit einem (vorfehlingschen) Türmchen und haben Tannenzweige an den agrarischen Mützen. Winter vor der Mauer; der schwertlose Tristan und Isolde (Plüschjäckchen mit Pelzbesatz) werden von Marke getötet. Nicht mit dem Eisen. Er knallt sie mit dem Revolver über den Haufen. Aber: 'Das wird durch die Welt hinklingen – Tristan und Isolde'.

Fehling hat Geist und ist ein vielfacher Könner. Dieses Experiment, das Figuren unterschlägt, stillos herumwirtschaftet, das Wort der Dichtung übernimmt und dennoch durch das Bild verzerrt, vergewaltigt, ist die erschreckende Geburt der Geistlosigkeit. Weil es stumpfe, unschöpferische Kopie einer Idee ist, die andere irgendwann hatten. Ein Ende damit! Das Staatstheater ist zu gefährdet, als dass derlei noch hinginge.

Deprimierend wie die Regie ist das Schauspielerische selbst: Müthel aus Not völlig starr, Frau Körber passiv und klein. Einzig der König Boll Georges ist doch immerhin ein Mensch. Wäre nicht er in seiner gebundenen Kraft, es gäbe ein unabsehbares Fiasko.

542. Paul Fechter, n.d., n.s., GKC, incomplete.

Das Staatstheater kämpft unter seinem neuen Intendanten Herrn Legal, einen guten Kampf um die Wiedergewinnung des fluchtartig in Massen entlaufenen Publikums. Der Zuschauer sieht diesem Ringen mit aller Sympathie zu, die er nur aufzubringen vermag – aber er fragt sich zugleich: Hat es einen Sinn, zu diesem Zweck verschollene Literatur auszugraben, die schon zu Zeiten ihrer Geburt tot war und keinen Menschen interessierte? Hat es einen Sinn, solche toten Dinge feierlich ernsthaft zu zelebrieren, wenn allenfalls noch eine respektlose Parodie voll Ulk und Witz am Platz wäre?

Es hat sicher keinen Sinn. Das Schauspiel *König Hahnrei* stammt aus dem Jahre 1913, also aus einer Zeit Georg Kaisers, da er noch vor den Anfängen seiner Besonderheit war und in den finstersten Tiefen der Literatur herumarbeitete. Es ist typischer Einfall eines literarischen Menschen – und typische literarische Behandlung ebenfalls. Die ganze Blutlosigkeit der blossen schriftstellerischen Handwerksarbeit ist darin – und die Asthmatik eines nur aus den Worten lebenden Menschen. Ein Mensch ohne jede Fähigkeit des Beteiligtseins hat diese zwölf Bilder gemacht – ein

armer Umkonstrukteur, der altes, normal geformtes Sagengut einige Male umkrempelte, um den psychologischen Dreh und die Literaturperspektive für die (antizipierte) Kritik im voraus zu liefern. Ohne dass ein Schein von Leben die billige Umkehrung der Betrachtung zu rechtfertigen vermöchte.

[...] In dieser Perspektive liegen natürlich Möglichkeiten – für einen Dichter, obwohl die dramatische Gestaltung der Tristangeschichte vom Standpunkt Markes aus allerhand Haken der Peinlichkeit hat. Es ist nicht beglückend, diese Tragödie unmittelbar in den Worten und Reden des Greises zu erleben. Gerade das aber scheint Georg Kaiser gereizt zu haben: sein Stück ist ein einziger Riesenmonolog, in dem da und dort kümmerliche Stichworte der andern eingestreut sind. [...] Marke redet dauernd von sich und seinem Pech – und das hält auf die Länge kein Publikum aus. Der lächerliche Hahnrei ist vielleicht so lange entragbar – der tragische wird peinlich, wenn er sein Schicksal nicht in Schweigen zu tragen, sondern in Reden abzureagieren und daneben die Liebe des jungen Paares als Zuschauer mitzuleben versucht. Das hält keine Tragik aus; da wird die Gestalt jetzt unsympathisch komisch und es bleibt der Aufführung, wenn anders man nicht auf sie verzichten will, nur die Möglichkeit, den alten Herrn grotesk zu nehmen und resolut lächerlich zu machen.

Dieses tat Herr Fehling nicht – und das war der Grundfehler der Inszenierung. Er nahm nicht Ralph Arthur Roberts mit seinem Monokel für den König Marke, sondern den dicken Herrn George – also dass Isolde geradezu einen anschaulichen Entschuldigungsgrund bekam. Er hetzte die Geschichte nicht möglichst aufgeregt herunter, sondern nahm sie in breitestem Bayreuther Tempo, was wieder nicht geht. Das einzige, was er zu ihrer Belebung tat, war, dass er sie in den Kostümen und der Umwelt in die Bürgerzeit des 19. Jahrhunderts übertrug. Marke und die Ritter trugen eine Art Kattunsmoking, am Muschelbett des Königs brannte eine Petroleumlampe, Isolde übte ferne Czernysche Etüden und zuletzt erschiesst der König das liebende Paar mit einem Revolver. Das ist ja ganz nett, aber es trägt nicht über einen Abend und ebensowenig trägt eine noch so reizvolle Bildregie im einzelnen solch eine in sich tote Sache. Fehling hatte ausgezeichnet gearbeitet: ein Bild wie die Gerichtssitzung mit den Rittern war in der unwirklichen Lichtführung dem gespenstisch verschwebenden Nebel und in der Führung der Gruppen und Gestalten herrlich, bester bewegter Munch von einer dichterischen Kraft wie sie Georg Kaiser nie besessen hat. Aber diese Arbeit war fehl am Platz und so blieb sie ohne Wirkung und selbst dies sicherste Premierenpublikum geriet in Trallstimmung. Lasst die Toten ihre Toten begraben – das gilt auch für Komödien und Theater.

Marke war Herr George. Sieht man von der Fehlbesetzung ab – man dachte dauernd sehnsüchtig an Roberts – so war er so gut wie er nur sein konnte, ein unsympathisch würdeloser Greis, der sein Schicksal genau so zerredet wie den Anteil

des Zuschauers. Man wäre sicher für Tristan und Isolde gewesen, wenn auf der Szene mehr als Träger ihrer Namen gestanden hätten. Man bedauerte so wohl Herrn Müthel wie Frau Körber, die beide zwölf Bilder als Statisten schlechten Benehmens und Gewissens herumstehen mussten [...]

543. og., n.d., n.s., GKC.

[...] Man hatte dieses merkwürdige, formal fraglos sehr begabte Werk, etwas modernisiert, hat es in das Kostüm der allerletzen Vergangenheit gesteckt, lässt König Marke Tristan und Isolde mit dem Revolver erschiessen, anstatt sie, wie der Dichter es will, vom Speer durchbohren zu lassen und trotz alledem ist dieses Stück für die heutige Bühne ohne Frage eine hoffnungslose Angelegenheit. Infolgedessen konnte auch eine ausgezeichnete Aufführung einen durchschlagenden äusseren Erfolg des Abend [sic] nicht erreichen. Heinrich George bot als König Marke eine prachtvolle Leistung, Tristan und Isolde zwei ungemein passive, fast pantomimische Gestalten, werden von Lothar Müthel und Hilde Körber vortrefflich verkörpert, ganz ausgezeichnet als Führer der Tristangegner, Bernhard Minetti, kristallklar in der Sprachführung, präzise und doch leidenschaftslos in der Darstellung. [...] Das Bühnenbild von Rochus Gliese im Farbton und in seiner Erfindung trefflich geglückt, war für dieses Stück zu schwer, die Regie Jürgen Fehlings breit und eindringlich wie alles, was Fehling macht, in diesem Falle aber zu sehr auf Barlach, zu wenig auf Kaiser gestimmt. Schon nach den ersten Bildern begann der Kampf zwischen Applaudierenden auf der einen Seite, Lachern und Zischern auf der anderen. Zu einem ernsthaften Theaterskandal aber kam es nicht, weil auch die, die opponierten, sich offenbar von der hervorragenden Darstellung, insbesondere von der Leistung Heinrich Georges gefangen nehmen liessen. Im ganzen genommen hatte dieser Abend musealen Theaters vor allem literaturhistorischen Wert. Er zeigt an einem hierfür typischen Werk die Anfänge eines Dichters, der heute ohne Frage zu den besten, zu den originellsten gehört.

544. Kn., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers Schauspiel *König Hahnrei* hat bei seiner gestrigen Erstaufführung keinen Erfolg gehabt. Der Beifall galt dem Regisseur Fehling, der es verstand, aus den knappen, kargen Brocken der Kaiserschen Prosa eine unheimliche, drückende, schwermütige, spukhafte Bühnenwelt erstehen zu lassen. Geholfen hat ihm dabei der Bühnenmaler Rochus Gliese, der eine merkwürdig romantisch-realistische, schweifende Art hat; geholfen haben dem erstaunlichen

Fehling vor allem die Schauspieler, die er zugleich wieder zusammenzwingt wie heute sehr, sehr wenige deutsche Regisseure. Was wahr ist, muss auch gesagt werden. Zu nennen: George, Minetti, Hart, Hilde Körber, auch Müthel.

So – und damit wären wir für heute fertig. Denn die metaphysisch verschwommene, mit Symbolik und Afterpsychologie überladene Bearbeitung der Geschichte von Tristan und Isolde gehört zu den Arbeiten Kaisers, die noch am auffälligsten seine Verworrenheit, seine Sterilität, sein Artistentum enthüllten. Stammte dies dürre, immer hart die Komik streifende Stück von einem gewissen August Müller – so wäre es nie zu Ende gespielt, ach, nicht einmal zur Aufführung angenommen worden.

545. anon., n.d., n.s., GKC.

Ist Georg Kaiser irgendwie damit gedient, dass man die Zuschauer mittels eintöniger, grau in grau gefärbter Darstellung eines seiner bühnenschwächsten Frühwerke drei Stunden lang ödet? Oder was veranlasst das Staatstheater sonst zu der feierlichen Aufführung seines fast zwanzig Jahre alten *Königs Hahnrei*? Man hat es, ausser einer Aufführung um 1919, meines Wissens auf der Bühne kaum gesehen, dies groteske Spiel, das die alten überlieferten Liebesgeschichten verstandesmässig mit den Instrumenten Freudscher Psychoanalyse zergliedern soll. Es besteht eigentlich nur aus einem andauernden Selbstgespräch des alten Königs Marke, aus der Sage von Tristan und Isolde als Urbild der Hahnreie bekannt. Das Liebespaar selbst und die auftretenden Höflinge sind nicht viel mehr als stumme Schatten, die über die Szene huschen, den König immer wieder aufreizen und ihm die Augen öffnen, so dass sich seine selbstquälerischen Monologe aus immer wechselnden Anlässen wiederholen. Zwölf Bilder lang sieht man einen Greis, der sich nicht zu helfen weiss, angstvoll herumtrippeln, stöhnend vor Begierde, vor Schreck und Zorn, dann wieder weich und nachsichtig, selbstbetrügerisch die Augen vor der Schande schliessend, um endlich in massloser Wut aufzubrausen – unerlöst auch noch nach dem gewaltsamen Tode der sich nicht mehr Liebenden. Diese Quälerei wäre unerträglich gewesen, wenn nicht Heinrich George mit der schweren tiefen Kunst, in der ihm kein Gegenwärtiger gleich kommt, den Gehörnten erschütternd glaubhaft gemacht hätte. Jürgen Fehling hatte das undankbare Amt der Spielleitung übernommen. Selbst sein grosses Können scheiterte an der Aufgabe, immerfort Schemen um einen greisen Fettwanst herumgeistern zu lassen. Das Gespenstige dieser Figuren wurde obendrein durch eine seltsame Smokingtracht stark beeinträchtigt. Mitunter stand der Ernst einer Szene arg auf der Kippe. Schliesslich gab es einen Achtungserfolg für Heinrich George, der mehr als Achtung verdient hatte.

Der Silbersee

18.2.1933, joint Uraufführung, Altes Theater, Leipzig. Dir.: Detlef Sierck; sets: Caspar Neher; Erhard Siedel (Olim); Alexander Golling (Severin); Lina Carstens (Frau von Luber).

546. H. Ih., n.d., n.s., GKC.

Im Leipziger Alten Theater wurde Georg Kaisers Wintermärchen *Der Silbersee* mit widerspruchslosem, stürmischen [sic] Beifall aufgenommen. Georg Kaiser selbst war, nach seiner Gewohnheit, nicht zur Premiere erschienen. Für den Beifall dankten der Komponist Kurt Weill, der Regisseur Detlef Sierck, der Generalmusikdirektor Gustav Brecher und die Schauspieler.

Das Stück ist eine anregende und seltsame (manchmal störende) Mischung aus Märchen, geistigem Lustspiel und Wagneroper. Eine Mischung aus allen Elementen Brechts, Kaisers und Weills.

Die Aufführung war, besonders im Komödienteil, ausgezeichnet [...]

547. Herbert Ihering, n.d., n.s., GKC.

Von der Volksbühne geplant, vom Deutschen Theater angenommen – kommt Georg Kaisers Wintermärchen *Der Silbersee* natürlich nicht in Berlin, sondern gleichzeitig in Leipzig, Magdeburg und Erfurt heraus. Wieder einmal zeigt man im Reich mehr Charakter, als in der Hauptstadt. Mehr Mut, aber auch mehr Solidität der Arbeit und der Organisation.

Georg Kaisers neues Werk ist schwer zu erzählen. Severin, ein Arbeitsloser, raubt bei einem Ladeneinbruch eine Ananas. Ein Landjäger schiesst ihn ber der Verfolgung an. Er wird von Zweifeln gequält. Nur eine Ananas? Habe ich recht getan, zu schiessen? Das Märchen beginnt. Der Landjäger gewinnt ein Los und ein Schloss. Er nimmt Severin, den angeschossenen Arbeitslosen bei sich auf. Der Landjäger heisst 'Olim'. Olim ist das lateinische Wort für 'Einst'. Dieses Einst quält Severin. Er will Rache. Er will das Einst nicht vergessen. Aber beide finden sich zum Schluss, wollen ins Wasser gehen – und schreiten über den Silbersee, der im Frühling vor ihren Füssen fest wird und friert. [...]

Man sieht, dass das Geschehen kein wirkliches, sondern ein geistiges ist. Darum ist Georg Kaisers Schauspiel literaturgeschichtlich besonders interessant. Seit Goethes Tod, genauer gesagt seit den beiden Faustdramen Goethes, seit *Faust I* und *Faust II* hat sich die Entwicklung des

deutschen Dramas gespalten. Auf der einen Seite bildete sich das naturnahe, milieustarke, mystisch-poetische Drama heraus, das sich auf den ersten Faustteil zurückführen lässt und in seinen starken Erzeugnissen bis Gerhart Hauptmann und Ernst Barlach geht (in seinen schwachen bis zur rührseligen Schollendramatik). Es ist das Drama der starken Einzelschicksale – das Drama der individualistischen Revolte gegen die Grenzen des Geistes und des Milieus, das Drama der grossen Gefühle und grossen Erlebnisse. Auf der anderen Seite steht das geistige, summierende, antithetische Drama, das sich vom zweiten Faustteil herleitet und zweifellos heute auf Brecht und Georg Kaiser eingewirkt hat. Ich weiss nicht, ob diese Verbindungen einmal bewusst aufgezeigt sind. Sie sind aber nicht zu leugnen. Interessant ist dabei, wie Georg Kaiser geistige Dramatik immer vom geringsten Einzelfall ausgeht. Hier vom Diebstahl einer Ananas. Kann dieser Fall gleichnishaft ausgeweitet werden? Ja. Genügen 'Denkspiele' oder gar 'Wortspiele' (wie 'Olim')? Nein. Hier liegt das Problem Georg Kaisers. Nicht bei der Frage, ob er dichterische Wärme oder ein Herz hat. Sondern dort, wo er an Stelle der Idee oft den Klang, an Stelle des Gedankens das Wortspiel, an Stelle des Dichterischen das poetische Bild setzt ('Der Silbersee').

So zeigt dieser Dramatiker, der in bewundernswerter Einsamkeit und Entfernung vom Betrieb seinen Weg gegangen ist, den Punkt auf, an dem sich alle Formen des geistigen Dramas heute schneiden: vom Thesenstück bis zum Spielstück, vom sozialen Mitleidstück bis zur grossen Oper. Denn gerade dieser 'kühle' Dramatiker hat Verwandtschaft mit Richard Wagner. Man braucht dabei nicht nur an die *Bürger von Calais* zu denken. Wie Richard Wagners Rauschdramatik starke Bewusstseinswurzeln hat, starken politischen Wirkungswillen, so geht Kaisers Verstandesdramatik sehr leicht in romantischen Mystizismus über. Der Weg über den 'Silbersee': 'Wie die Stunden der Nacht doch verrinnen in den Anbruch der Helligkeit' – das ist nicht weit von Wagners Erlöserdramatik entfernt.

Georg Kaiser hat hier seine mathematische Form aufgelockert, um der Musik von Kurt Weill Raum zu geben. In der Leipziger Aufführung waren die Anfangsbilder regiemässig sehr geschickt zusammengezogen, so dass die Musik dramaturgisch ohne erdrückende Vorherrschaft eingeordnet wurde. Die Verbindung zwischen der Musik und dem Schauspiel ist da am stärksten, wo das Werk im Spielerischen bleibt, wo es lustspielmässig ist, und am schwächsten, wo es, wie am Schluss, opernhaft wird. Das spricht für den Charakter der Musik als Schauspielmusik. Georg Kaiser sollte wieder ein Lustspiel schreiben. Für das Lustspiel werden alle seine Eigenschaften zu Vorzügen: die Wortspiele, die Schnelligkeit des Denkens, die Gelenkigkeit des Dialogs. Es ist erstaunlich, dass die Aufführung am Leipziger Alten Theater eben die Komödienelemente betonte. Um so erstaunlicher, als sonst gerade bei Georg-Kaiser-Aufführungen und besonders im Reich noch expressionistische Stilelemente mitgeschleppt

werden. Die Leichtigkeit der Vorstellung unter der Regie von Detlef Sierck war bezaubernd. Wichtig war der Entschluss, den Olim einem Komiker zu geben. Erhard Siedel entwickelte ein Stilgefühl und einen komischen Takt, der ebenso für ihn wie für seinen Regisseur spricht. Lina Carstens kam ihm als böse Frau von Luber gleich. Auch Ernst Sattler, Wilhelm Engst (als dicker Landjäger) waren vortrefflich. Gretl Berndt allerdings [...] erinnerte wieder etwas an ihre Operettenvergangenheit. (Wahrscheinlich, weil sie singen musste.)

Alexander Golling spielte den Severin, dem in Magdeburg Ernst Busch zum Erfolg verhalf. Golling kann nicht singen. Aber er hat eine Ausdrucksfähigkeit, die manchmal unheimlich ist. Er muss auf die Form der Sprache achten – die Kraft seines Ausdrucks ist ausserordentlich. Ein wertvoller und wichtiger Schauspieler.

Es war ein grosser Erfolg ohne Widerspruch, für den alle von Weill, Brecher, dem Dirigenten, Detlef Sierck, dem Regisseur, bis zu den Schauspielern sich bedanken konnten. Es gibt noch Theater in Deutschland. Theater und Theaterpublikum.

548. Georg Witkowski, *Das literarische Echo*, 35 (1932–33), 398–99.

[...] Wie das Gerüst der Handlung, so ist die dramatische Aussenarchitektur, die Innenausstattung mit grossen, edlen Prophetenworten von Brüderlichkeit, Güte, Zukunftsglauben Stil von 1920. Und seltsam stehen daneben die Zutaten der Songs von Anno *Dreigroschenoper* und *Zwei Krawatten*. Indessen dürfte man sich solches Formgemisch wohl gefallen lassen, würde es geeint durch das, was schliesslich das A und O jedes Kunstwerks bedeutet, die Gestaltung der Menschen und ihrer Umwelt, ein Dichtertum, das Märchen noch so wunderbar wahrzumachen vermag. Aber weder der liebende Büsser noch der bekehrte Hasser leben so relativ wirklich, wie früher Kaiser Gebilde seines Hirns leben zu lassen vermochte; kaum je fliegt ihrem Antlitz etwas von Röte an.

Kaiser hat gemeint, die Märchengestalten wandelten gleichsam in einem Schattenreich. Die jüngste Theorie des Märchens (von André Jolles) scheint dieser Auffassung recht zu geben. Zwei Eigenschaften schreibt sie dem Märchen zu: es gibt, von Ereignis zu Ereignis springend, ein ganzes Geschehen, das sich erst zuletzt in einer bestimmten Weise zusammenschliesst; und es ist zweitens nicht mehr bestrebt, dieses Geschehen so darzustellen, dass es uns den Eindruck eines tatsächlichen Geschehens macht, sondern es arbeitet unausgesetzt mit dem Wunderbaren. Und doch gibt es hier eine der Wirklichkeitsluft analoge Atmosphäre, von der Menschen und Dinge genährt werden müssen, die allein den Glauben an sie schafft. Nämlich, dass hier das Wunderbare zum Selbstverständlichen wird. Und daran mangelt es in dem

'Wintermärchen' Kaisers. Das grosse Los des Landjägers, der gefrorene Silbersee sind nur von aussen gesehene märchenhafte Ereignisse, in eine ganz andre, aus Realität und Zeitgefühlen gemischte Welt hineinprojiziert, wie Bilder der Zauberlaterne in einem nicht genügend verdunkelten Raum. Daher die blassen Farben, denen auch alle Verstärkungen durch Aufgebot von erlesenen Bühnenkünsten und Musik nicht die erwünschte Leuchtkraft gewähren können.

549. anon., *Magdeburgische Zeitung*, 21.2.1933.

Die Leipziger Uraufführung von Kaisers *Silbersee* zeigte eine ganz ausserordentliche, stark zusammenfassende Regieleistung Direktor Detlef Siercks. Sierck spielte kein 'Wintermärchen' Heine'scher Provenienz; er milderte die scharfe Aggressivität des Stückes, merzte die allzu politisch pointierten Songs aus, und betonte das Tief-Menschliche dieses Symbol-Spiels. Wenn das gedanklich-überladene, geistig verschnörkelte Werk doch einigermassen klar und geschlossen herauskam, so ist das im wesentlichen Siercks Verdienst.... Bühnenbild Caspar Neher.

550. og., *Theater-Tageblatt* (Berlin), 21.2.1933, incomplete.

Als vor nunmehr drei Jahren der Intendant Jessner durch die *Harten Bandagen* zu Fall gekommen war, brachte der Regisseur Jessner Görings *Südpolexpedition* heraus. Damals sagte man: Wie merkwürdig spielt doch manchmal das Schicksal! Hätte Jessner erst den Göring herausgebracht, dann hätten ihn auch die *Harten Bandagen* nicht zu Fall bringen können.

Die Direktion Beer-Martin hat im Deutschen Theater, um ausgiebiger Zeit zu haben, den *Silbersee* zu probieren, zwischen *Harmonie* und *Silbersee* Hays *Sigismund* eingeschoben, den sie bekanntlich *Gott, Kaiser, Bauer* nannte. Die künstlich entfachten Proteste gegen dieses Stück haben der Direktion Beer-Martin wirtschaftlich das Genick gebrochen. Wie damals im Falle Jessner kann man heute sagen: Hätte die Direktion Beer-Martin vor Weihnachten diesen *Silbersee* herausgebracht, sie würde heute zur Freude vieler noch existieren und wahrscheinlich auf lange Zeit hinaus Spielplansorgen nicht haben.

[...] Sie gehen zu dem Silbersee, der auch im Winter nicht zufriert, und wollen dort den Tod suchen. In dem Augenblick aber, in dem sie das Ufer des Sees erreichen, friert zum ersten Male der Silbersee zu. 'Wer weiter muss, den trägt der Silbersee.' Das ist die Sentenz dieses Wintermärchens, das Georg Kaiser in sechzehn Bildern skurril, wie vieles von Kaiser, vorbeiziehen lässt.

Die stärkste Stütze findet Kaiser in der Musik von Kurt Weill, die grossartig in ihrer Konzeption ist, deren Durchführung man in ihrer Instrumentation als genial bezeichnen möchte und deren Interpretation durch Gustav Brecher einfach meisterhaft, einfach und meisterhaft war. Der spontane Jubel nach dem Vorspiel zum dritten Akt, der unter allen Umständen eine Wiederholung dieses Musikstückes erzwingen zu wollen schien, beweist am schlagendsten, wo der Haupterfolg des Abends zu suchen ist.

Auf der Bühne ging es musikalisch leider nicht annähernd so grossartig zu wie in dem Orchester, das das Leipziger Sinfonieorchester gestellt hat. Abgesehen von Lina Carstens, die schon oft als Sängerin im Schauspiel ihr Können unter Beweis zu stellen gewusst hatte, und die hier gesanglich wie darstellerisch die rundeste und bedeutendste Leistung des Abends bot, war niemand da, der auch nur annähernd über die Möglichkeiten verfügt, die wir beim Sänger im Schauspiel voraussetzen müssen. In das Schauspiel gehören keine verhinderten Tenöre. Der Gesang im Schauspiel bedarf vor allem prägnanter Sprecher, die im Rhythmus der Musik zu pointieren verstehen. Diese Fähigkeit besitzen weder Erhard Siedel noch Alexander Golling noch Gretl Berndt im erforderlichen Ausmass. Während aber Siedel wenigstens schauspielerisch eine Reihe von recht beachtlichen Momenten aufzuweisen hatte und durch die feine Kultur seiner Komik sehr zu fesseln verstand, fehlen Alexander Golling und Gretl Berndt eigentlich alle künstlerischen Voraussetzungen, die für die Durchführung der Rolle des Severin und der Fennimore notwendig sind. Mit äusserlichem Theaterspiel kann man Figuren von Kaiser und Weill (man darf auch den Namen des Komponisten, der auch geistiger Mitarbeiter am Werk ist, in diesem Zusammenhang nennen) nicht überzeugend auf die Bühne stellen. Überzeugen können diese Figuren nur, wenn sie aus dem Innersten heraus gestaltet werden. Und dies liegt augenscheinlich ausserhalb der künstlerischen Möglichkeiten von Alexander Golling und Gretl Berndt.

Wenn trotzdem der Gesamteindruck des Abends durchaus günstig ist, so liegt das nicht zum geringen Teil an dem Können des Regisseurs Detlef Sierck, der durch eine Bühnenausstattung unterstützt wurde, für die Caspar Neher verantwortlich zeichnete. Diese in ihrer wesentlichen Anlage vielleicht nicht immer zweckmässige Ausstattung brachte eine Reihe wirklich schöner Bilder [...]

18.2.1933, joint Uraufführung, Stadttheater, Erfurt. Dir.: Hermann Pfeiffer.

551. h., n.d., n.s., GKC.

Georg Kaisers *Silbersee* errang bei der Erfurter Uraufführung, die gleichzeitig mit Magdeburg und Leipzig

stattfand, einen freundlichen Achtungserfolg. Der heimliche Sinn wurde trotz der ausgezeichneten Aufführung nicht deutlich. Der Beifall galt im wesentlichen der Darstellung und Regie. Unter Hermann Pfeiffers Spielleitung erreichte das Ensemble des Erfurter Stadttheaters eine sehr beachtliche Leistung. Zu nennen sind die Herren Arpel, Johannes und Frau Krieg.

18.2.1933, joint Uraufführung, Stadttheater, Magdeburg. Dir.: Hellmuth Götze; sets: Ernst Rufer; Ernst Busch (Severin); Eduard Wandrey (Olim); musical director: Georg Winkler.

552. R. (1), n.d., n.s., GKC.

Die Aufführung in Magdeburg, vom Intendanten Götze selbst mit starkem persönlichem Einsatz inszeniert, hatte ihren entscheidenden Aktivposten in dem Berliner Schauspieler Ernst Busch, der in der Rolle des Severin gastierte. Von seinen Szenen ging eine Kraft aus, die auf das Publikum, selbst auf das widerstrebende (Bühnenvolksbund) übergriff. Neben Busch Ruth Baldor und Elisabeth Lennartz, Günther von Sohlern und Eduard Wandrey in den wichtigsten Rollen. Präzise Bühnenbilder (Rufer), die musikalische Leitung Georg Winklers wirkten mit der Darstellung zusammen zu einem zwar fast unbestrittenen, wenn auch nicht durchschlagenden Erfolg für das konstruktive Werk.

Zu Zwischenfällen, die befürchtet wurden, kam es nicht.

553. R. (2), *Magdeburgische Zeitung*, 20.2.1933.

[...] Dies Geschehen ist denkbar. Es steht zwar der Welt des Räuberfilms und der Moritat näher als der des ernsthaften Dramas. Aber schliesslich beruht der Unterschied zwischen Kitsch und Kunst nicht auf dem Stofflichen, sondern auf der Gestaltung. Was hat Kaiser aus dieser – sei es ersonnenen, sei es lebenswahren – Handlung gemacht? Wofür war sie ihm Vorwand? Das sind die Fragen, die uns interessieren.

Dass der Autor des *geretteten Alkibiades* und der *Bürger von Calais*, von *Gas* und von *Mississippi* – er steht jetzt im 55. Lebensjahr und soll von materieller Not sehr bedrängt sein –, dass dieser dialektische Dramatiker ein Revolutionsdrama schreiben würde, war ebensowenig zu erwarten wie eine rührselige Romanze. Aber ein 'Wintermärchen'?

Das Wintermärchen sieht so aus: die Figuren, die bei Kaiser ja immer nur 'Sendboten' sind für das, was der

dramatische Dichter der Welt sagen, was er sie mit einem: 'gesetzt den Fall...' lehren, denken lehren will, sind rein konstruktive Gebilde, sie gehen auf den Stelzen der Allegorie, haben nicht Fleisch und Blut, sondern nur 'Bedeutung'. Allein die Tatsache, dass diese Bedeutung aktuell und auf das gegenwärtige Leben gemünzt ist, dass sie irgendwie jeden Menschen von heute, wenn auch mit sehr verschiedener Wirkung, interessieren muss, das gibt diesen Stelzenfiguren den Anschein der Lebendigkeit. Sie tragen gleichsam, wie die Figuren auf allegorischen Darstellungen, Zettel im Munde, auf denen ihr Inhalt steht. Diese Zettel, das sind die 'Songs', die aus dem Sprechen, wie in der Oper die Arie aus dem Rezitativ, bedeutungsvoll sich herausheben als ein gespannter, mit primitiven rhythmischen und Intervall-Wirkungen arbeitender Sprechgesang, der aber in solcher Häufung und besonders wenn die Formen, wie bei Kurt Weill, zusehends abgegriffen und flach werden, auf die Dauer eine langweilende und das Gehör peinigende Wirkung hat, statt zu reizen und zu erregen, wie es die Absicht ist.

Die 'Inhalte' aber, die auf den Songzetteln stehen, sind zum Teil sozialkritische Glossen, zum andern Moritatenparolen. Nicht ein Gedanke, der überraschend oder gar neu wäre. Für die Hungernden gibt es nur die eine Weisheit: 'schnalle deinen Gürtel enger um ein Loch...'; die gutherzigen Ladenmädchen wissen nur eines ganz sicher: 'wie mit den Menschen ist es mit der Preisgestaltung, mehr als der innere Wert gilt oft die äussere Haltung.' Die Hungernden drohen: 'es wird nicht vergessen, es wird nicht vergeben!' Der Kapitalist preist 'Zins und Zinseszins'. Drohnenhafte Nutzniesser des Kapitalismus loben sich ihr 'Schlaraffenland'. Der einzige Trost aber, der den Betrogenen und Entrechteten, dem ehemaligen Landjäger Olim und seinem Feind-Freund Severin, von ihrer Helferin mit auf den Weg in das Winterelend gegeben werden kann, ist die nebelhaft mystische Verheissung: 'wer weiter muss, den trägt der Silbersee'. Plötzlich nach lauter durchsichtiger Einmaleinslehrhaftigkeit ein undurchdringliches, unklares, vernebelndes Symbol am Ende der Song-Stationen: 'Silbersee'. Nirwana oder Utopia, Pessimismus oder Optimismus, das ist hier die Frage. Ohne Lösung und ohne Entscheidung bleibt der Partner einer Gesetzt-den-Fall-Dramatik, der Zuschauer, am Schluss der Geprellte. Es geht ihm wie den Herren 'Olim' (=Einstmals) und 'Severin' (=der Ernste) mit ihrem Schloss, das plötzlich im Monde steht. Das Lehrstück entpuppt sich als Leerstück.

Als ein Wert bleibt, dass es jeden, der guten Willens ist, zum Nachdenken anregen kann, dass es durch manche scharfe und schneidende ja mitleidlose Formulierung die einmal angeregte Nachdenklichkeit vertieft. Und selbstverständlich zeigt sich in manchen Szenen – (z. B. im Laden und auf der Brücke, in der Erkennungsszene im Schloss und der Szene im Keller) die scharfe und präzise dramatische Formkraft Kaisers sozusagen aus der Klaue des Löwen. Da ist eine äussere, dynamische Spannung allein durch die Kunst

schärfster Dialektik erreicht, so dass man es bedauern muss, dass diese Kunst nicht in den Dienst einer verpflichtenderen Aufgabe gestellt wurde.

Kurt Weills Musik, die der Wirkung nach in den Songs gipfelt, deren Aggressivität sie unterstreicht und sozusagen an die Rampe vorträgt, hat musikalische Werte aber doch mehr in den instrumentalen Zwischen- und Vorspielen, die oft mit verblüffender Sicherheit Stimmungen vorbereiten und andeuten, die dann nicht annähernd so stark szenisch verwirklicht werden. Sie ist wie immer bei Weill mit leichter, oft auch leichtfertiger Hand instrumentiert, das Orchester musiziert sehr durchsichtig und mit einprägsamen Rhythmen; irgendetwas Tiefes, über die Nerven hinaus bis zum Herzen Dringendes hat diese Musik jedoch nicht auszusagen. Sie sitzt an dem dürren Körper des Schauspiels wie ein zu grosser Rock, in dem die Hände verschwinden. Man weiss nicht recht, hört man eine Oper mit zu viel Sprechdialog oder ein Schauspiel mit zu viel Musik.

Für die Aufführung setzte sich Intendant Götze mit seiner ganzen Inszenierungskunst und mit den besten Kräften des Ensembles in der Überzeugung ein, dass es sich wirklich um ein lohnendes Kunstwerk handelt. Wir teilen diese Überzeugung nicht, respektieren aber die Aufführungsleistung. Als Regisseur unterstrich Götze gelegentlich zu stark, so wenn er die Chorwiederholung des 'Leben-um-Leben'-Songs aus der Anonymität herausriss und durch nicht gerade sympathisch kostümierte Choristen an der Rampe singen liess. Überhaupt griff die Aufführung mehr als notwendig in den Zuschauerraum über, wodurch der Auffassung, als handle es sich um ein politisches Tendenzstück, Vorschub geleistet wurde. Einige sehr gute, freilich meist weit über ihren Zweck hinaus in Einzelheiten ausgeführte Bühnenbilder von Ernst Rufer prägten sich ein. Ebenso Georg Winklers schwungvolle und elastische musikalische Führung. Allen darstellerischen Leistungen voran aber der 'Severin' Ernst Buschs, dessen Schärfe in der Behandlung von Sprache und Sprechgesang und in der ganzen Umreissung der Figur mit deren Mängeln versöhnen konnte. Eine vorbildliche Leistung. Daneben Eduard Wandrey als 'Olim' wohl etwas verschwommen, aber doch überzeugend. Ihm wie fast allen anderen Spielern machte die Beherrschung der Songtechnik einige Schwierigkeit. Ruth Baldor und Günther v. Sohlern zeichneten die sehr abschreckend gesehenen Typen von Hyänen des Lebens-Schlachtfeldes. Ihr ausgezeichnet vorgetragenes Duett-Couplet, wohl die kritischste Passage der Aufführung, konnte aber doch nur bei völligem Missverstehen der Situation Widerspruch erregen, handelt es sich dabei doch um eine Theaterbösewichtszene, wie sie im Buche steht. [...]

Der Abend, der mit einer starken, auch äusseren Spannung begann, verlor durch viele ermüdende Längen vor allem gegen Schluss zusehends jede erregende Kraft, so dass schliesslich nur ein dünner Kreis von Sympathisierenden den üblichen Premierenerfolg wohl mehr für die Aufführung als für das Werk durchsezten konnte.

554. Dr. Günter Schab, *Magdeburger Generalanzeiger*, 21.2.1933.

Anfangs ist, am Sonnabend im Stadttheater, etwas dicke Luft. Ein paar gereizte Gespräche, politisch eingefärbt, erinnern mich an Theaterabende, an Aufführungen von Lehrstücken bei denen mitten drin der Krawall losging. Doch es passiert nichts. Wohl spüre ich in meiner Umgebung während des 1. Aktes und auch später einige Fröstigkeit. Ein kleines, betont höhnisches Gelächter flackert auf. Ein paar Leute verlassen sogar während der Pause das Theater. Im Ganzen ... keine Überraschungen. Weder aus dem Zuschauerraum, noch von der Bühne her. Der Beifall ... gilt ... offensichtlich der gut vorbereiteten Aufführung.

[...] Das ist ein kurioses Märchen. Es soll dadurch in Gegenwartsnähe gerückt werden, dass an entscheidenden Punkten der Handlung über Dinge, die uns alle beschäftigen, Lieder erklingen: Kabarettlieder, Songs. Vom Hunger ist die Rede (besser: die Singe), vom Gegensatz zwischen Reichtum und Armut, von Zins und Zinseszins, von Rache und Vergeltung. Dies und das lässt sich hören, obwohl es nicht sehr neu ist. Überhaupt sind die ersten beiden Akte mitunter recht erträglich. Wohl reicht die Schärfe von Georg Kaisers Witz lange nicht immer hin, um uns das Schicksal der beiden Sonderlinge nahe genug zu bringen. Doch die verblüffende Technik des Bühnenpraktikers und überhaupt seine früher oft gerühmte Kraft, dem Zuschauer etwas zum Nachdenken zu geben, schaffen schon etliche Spannung und etliches Vergnügen. Zumal die Musik von Kurt Weill immer gerade dann mildernd, verschärfend oder verwischend, je nach Bedarf einsetzt, wenn das Wort allein nicht genug Überzeugungskraft hat.

Bis zum 2. Akt bleibt das Bühnengeschehen auch einigermassen verständlich. Nachher, wenn Olim und Severin den Palast verlassen, um einer höchst merkwürdigen Zukunft entgegenzugehen, beginnt eine lyrische Philosophie von leicht komischer und manchmal peinlicher Düsterkeit. Der Silbersee, ein wirkliches Gewässer an dem die Räuber des 1. Aktes ihre Hütten gebaut haben und zugleich ein symbolisches Gewässer, dem allerlei geheime Kräfte zugeschrieben werden, beginnt uns mächtig zu langweilen. Zumal absolut nicht einzusehen ist, warum er im Frühling bei warmem Sonnenschein plötzlich zugefroren sein soll.

'Wer weiter muss, den trägt der Silbersee'..., warum, weshalb, weswegen und wer, wohin weiter muss, bleibt dunkel. Aber es klingt schön, wenn nachher der Chor diese Weisheit von sich gibt. So schliesst ein durchaus wirkliches Stück (Märchen?) durchaus unwirklich (Märchen!). Versteht der schlichte Hörer schon nicht immer, warum die leicht selisch angeknacksten Herren Olim und Severin mit ihren ungewöhnlichen Schicksalen ihm vorgeführt werden, – dass sie sich nachher noch in Figuren eines Mysterienspiels verwandeln, kapiert er überhaupt nicht mehr.

Damit ist die Frage nach dem Sinn des Ganzen gestellt und – nicht beantwortet. Die Antwort hätte der Dichter geben müssen, so klar, dass man sie hier wiederholen könnte. Er, Georg Kaiser, entlässt uns ungetröstet.

Nicht einmal Kurt Weills Musik vermag viel zu retten. Obwohl sie mit unbezweifelbarer Routine geschrieben ist, obwohl sie in einigen musikalischen Formulierungen an die Schlagkraft der Songs aus der *Dreigroschenoper* erinnert, erreicht sie doch nie deren Sicherheit und Popularität. Ihr verhältnismässig stärkster Wert liegt in der Illustrierung, in den Vorspielen, Nachspielen und Zwischenspielen. Übrigens fällt auf, dass Weill besonders gegen Ende hin die Härten seiner Harmonik mildernd, geradezu in romantische Gefilde gerät.

Diese Musik bringt Georg Winkler als Dirigent sehr beschwingt und frisch. Er liefert damit dem Regisseur Hellmuth Götze wichtige Stimmungsmomente... [Götze] lässt die vielen Szenen, die trotz der Drehbühne nicht schnell genug verwandelt werden, scharf und, soweit möglich, einprägsam herunterspielen. Ab und zu flammt Licht im Zuschauerraum auf, wenn ein Song sich direkt ans Publikum wendet. Man hat den Eindruck, es handele sich um ein politisches Stück – da wurde diese Methode früher angewandt – aber es ist gar keine Politik dabei. Ernst Rufer hat mit Lichtbild und allen Schikanen Schloss, Delikatessladen ('Silbersee') und was dazugehört teilweise recht lebendig festgehalten und ausgestattet.

Von den Darstellern vergisst man am wenigsten den Berliner Gast Ernst Busch, dessen Severin in schneidender Schärfe gesprochen, gestaltet und gesungen, grossen Eindruck machte (er beherrscht auch den Songstil ziemlich vollkommen, der den Kollegen sonst einige Mühe macht). Sein schwächerer Partner, Eduard Wandrey, der den Olim verkörpert, macht dennoch das kaum Glaubhafte nach bestem Vermögen plausibel...

Es ist im Ganzen eine sicher studierte Vorstellung, die viel für das Werk tut.

Über mangelnde Sorgfalt der Uraufführung in seiner Vaterstadt darf sich also der Dichter Georg Kaiser nicht beklagen.

Supplementary documentation.

555. anon., *Magdeburgische Zeitung*, 22.2.1933.

Zur Aufführung von Georg Kaisers *Silbersee* im Magdeburger Stadttheater geben die unterzeichneten Verbände und Organisationen folgende Erklärung heraus:

"Die durch die Zusammenschliessung der nationalen Kräfte des deutschen Volkes geschaffene Situation erfordert wie auf allen Gebieten auch die klare Stellungnahme in

Fragen des kulturellen Lebens. Neben der politischen und wirtschaftlichen Umgestaltung des öffentlichen Lebens ist die aufrechte und entschlossene Vertretung der nationalen Belange auch auf dem Gebiete der Literatur, der Musik, der bildenden Kunst und des Theaters vonnöten.

Mit Entrüstung und schärfstem Protest wendet sich daher die deutsche Öffentlichkeit Magdeburgs gegen die im Magdeburger Stadttheater eingerissene Entwürdigung der Kunst zu einseitiger, undeutscher Propaganda bolschewistischer Theorien. Durch die Aufführung des Volksstückes von Georg Kaiser und Kurt Weill ist der nationalen Bevölkerung ein Schlag ins Gesicht versetzt worden. Mit schamloser Aufdringlichkeit predigt dieses Stück den Gedanken des Klassenhasses und birgt in sich ungezählte offene und versteckte Aufforderungen zum Klassenkampf und zur Gewalttätigkeit.

Das Magdeburger Stadttheater, das in schwerer Zeit durch die Steuergroschen der gesamten Bevölkerung gehalten, den kulturellen und nationalen Aufstieg des deutschen Volkes unterstützen soll, ist durch die Hand des Intendanten Götze zu einem Instrument gänzlich unkünstlerischer Bolschewisierungsversuche geworden.

Das durch die unterzeichneten Verbände und Organisationen vertretene Publikum der Magdeburger städtischen Bühnen fordert daher im Namen zahlloser, auch nicht durch sie erfasster deutscher Volksgenossen die sofortige Absetzung des Stückes *Der Silbersee* vom Spielplan und verlangt, dass die für die Aufnahme des Stückes verantwortlichen Persönlichkeiten zur strengen Rechenschaft gezogen werden."

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, Kreisleitung Magdeburg. – Frauenschaft der NSDAP., Kreis Magdeburg. Kampfbund für Deutsche Kultur, Landesleitung Sachsen-Anhalt. – Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten, Gründergau Magdeburg, Graf v. Alvensleben, Landesführer. – Deutschnationale Volkspartei, Kreisverein Magdeburg. – Landbund der Provinz Sachsen, Reg.-Bez. Magdeburg. – Nationalverband Deutscher Offiziere, Ortsgruppe Magdeburg. – Kampfbund des gewerblichen Mittelstandes. – "Bund Königin Luise".

Wir haben in unserer unseren Lesern bekannten Kritik den Versuch gemacht, der Idee und dem künstlerischen Wert des Stückes, sowie vor allem der Aufführungsleistung gerecht zu werden. Wir sind dabei in bezug auf das Stück zu einer im ganzen ablehnenden Stellungnahme gekommen, ohne dass wir die zweifellos vorhandenen künstlerischen Werte und die ethische Idee in Abrede stellen wollten. Da es in dieser Beziehung, wie der Aufruf der oben angeführten Verbände und Organisationen zeigt, geteilte Meinungen gibt, geben wir, um unseren Lesern ein Bild der Situation zu vermitteln, hier einige Auszüge aus Kritiken wieder, die in Zeitungen erschienen sind, denen man gewiss die nationale Gesinnung und das aufrechte Eintreten für die Erhaltung und Stärkung der deutschen nationalen Kultur nicht absprechen kann.

Der *Tag* (deutschnational: Hugenberg) schreibt über die Leipziger Uraufführung:

"Georg Kaiser hat diesmal den kühnen Bogen seiner Bühnendichtungen, die durch alle Gattungen hindurchführen, hoch hinaufgeschwungen in den Bezirk des ethischen Märchens."

Als Resumé der Inhaltsangabe fasst die Zeitung zusammen:

"Antipole: Hass und Liebe. Es siegt die Liebe. Zwischen beiden ist aber die Vertreterin des Materialismus erschienen und der Gier, Olims Haushälterin, Frau von Luber, die ihm das Schloss abgelistet hat. Nichts bleibt den beiden Männern als die Flucht in den Silbersee, in den Tod. Doch ihnen, die nicht mehr hassen, die Rache und Furcht überwunden haben, die lieben ohne alle niedrigen Begleiterscheinungen, bietet der Silbersee einen Weg. Der See, der noch nie vereist war, aus warmen Quellen gespeist, friert zu. Sie wandern hinüber, einer besseren Welt der Ausgeglichenheit und der höheren Menschen zu. – Auch dieses Werk Kaisers ist eine Denkkonstruktion, in der die Menschen Typen sind, ohne eigentlich individuelle Züge, aber es ist eine ethisch verklärte Konstruktion, getaucht in eine klare und kalte Poesie, über die nur zeitweilig etwas wie Passion, Passion der Erkenntnis, aufflammt... Der Beifall, der schon während der Aufführung zuweilen spontan eingesetzt hatte, nahm zum Schluss stürmische Formen an. Sierck und seine Schauspieler zeigten sich bis zum Fallen des eisernen Vorhangs."

In der nationalistischen *Berliner Börsenzeitung* schreibt Franz Köppen:

"Dass er (Kaiser) für das neue Werk den märchenhaft klingenden Titel *Der Silbersee* wählte und es ausdrücklich als 'ein Wintermärchen' bezeichnet, konnte im voraus nicht befremden, denn sind etwa der Kassierer in *Von morgens bis mitternachts* oder der Pfandleiher in *Nebeneinander* nicht märchenhafte Gestalten? Beiden ist gemeinsam, dass sie zunächst in ihrer natürlichen, sozialen Verwurzelung gezeigt und dann durch märchenhafte Erlebnisse gejagt werden. Von dieser Art, Schicksale ins Unalltägliche, ja Unwirkliche hineinzutreiben, zu romantisieren, ist das neue Werk eine abermalige Variante, und somit in der Vision wie in der Führung echtester Kaiser. Will man hier von einem Schema sprechen, so geht die Übereinstimmung so weit, dass sogar der Ausgangspunkt der gleiche ist. Auch hier erfolgt die Ableitung aus der Prosa des nüchternen Alltags."

Franz Köppen, der als verantwortlicher Feuilletonredakteur der *Börsenzeitung* gewiss den Standpunkt der Redaktion und nicht den irgendeines Aussenseiters vertritt, kommt nach einer sehr ausführlichen und positiven Analyse des Inhaltes zu der gleichen Schlussfolgerung wie der Kritiker im *Tag*:

"Nachdem aber der guten Fee das Befreiungswerk gelungen und Olim und Severin zueinander können, hat sich der grosse ethische Umwandlungsprozess vollzogen: auch Severin erkennt, dass er nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben da ist...

Eine solche Erkenntnis muss in dieser Welt des Kampfes als Wunder gelten, und da sie das ist, ist es nicht weiter wunderbar, dass ihr zuliebe und unter dem Eindruck ihrer Einzigartigkeit auch die Natur ein Wunder tut: indem die beiden das Schloss verlassen, das nun Wohnsitz des bösen Prinzips, der Niedertracht und satten und verlogenen Alltäglichkeit wird, wie es sich in jener Wirtschafterin verkörpert, und gemeinsam ihre Strasse ziehen, gibt es für sie kein Hindernis mehr ... wer weiter muss, wer fortschreitet zur Vollendung der Menschheit in Versöhnung und Brüderlichkeit, den trägt auch das scheinbar trügerische Element... Den starken, einheitlichen, unbestrittenen Erfolg, den das Werk bei der Uraufführung im Leipziger Alten Theater vor der mit vielen Theaterleuten und Pressevertretern aus dem Reiche durchsetzten Hörerschaft errungen hat, verdankt es – das unterliegt keinem Zweifel – zum wesentlichsten Teil der musikalischen Illustrierung Kurt Weills... Wie immer man sich zur Problematik des Kaiserschen 'Märchens' stellen mag – der Schlagkraft von Weills Musik und der Intensität dieser Leipziger Aufführung konnte sich niemand entziehen."

Der Korrespondent der *Berliner Nachtausgabe* (deutschnational: Hugenberg) findet es "bezeichnend, dass die Provinz zum wiederholten Male Berliner Theaterleitern ein neues Werk vorführt". Es stellt fest:

"Die Bezeichnung und die Durchführung des Werkes als 'Wintermärchen' und mehr noch das Endthema beweisen, dass er (Kaiser) eine zeitlose Tendenz in einer zeitlosen literarischen Form zur ethischen Forderung erheben will."

Auch Rolf Brandt erkennt in ähnlicher Weise in seiner Kritik im *Berliner Lokal-Anzeiger* (deutschnational: Hugenberg) die gute Absicht Georg Kaisers an, wenn er schreibt:

"Was Georg Kaiser vorgeschwebt hat, ist wahrscheinlich die Aussöhnung zwischen reich und arm, die Erlösung durch die Liebe. Der Hass stirbt und der gemeinsame Weg bleibt. Aber das kann man nur ahnen."

Daran schliesst sich eine unserer eigenen Stellungnahme sich annähernde sachlich-kritische Ablehnung des Werkes an, die aber immerhin über die Musik Kurt Weills, deren Abhängigkeit von der *Dreigroschenoper* festgestellt wird, noch auszusagen weiss:

"Wie immer bei Weill scharfer Rhythmus, am stärksten und am wirkungsvollsten gleich am Anfang der Chor hinter der Bühne, der die Stimmen des beunruhigten Gewissens meistert. Eine wirkungsvolle, übrigens technisch auch ganz hervorragend herausgebrachte Szene."

In einer ausführlichen und im ganzen sehr positiven Besprechung durch Fritz Mack in den *Leipziger Neuesten Nachrichten* (national) wird festgestellt:

"Im Parkett und den Rängen das literarische Publikum Leipzigs. Es ist charakteristisch für die gegenwärtige Situation des Theaters in der Reichshauptstadt, dass zum zweiten Male binnen kurzer Zeit die deutschen Bühnenleiter

nach Leipzig kommen müssen, wenn sie ein neues wesentliches Bühnenwerk kennenlernen wollen."

Nach einer sehr verständnisvollen Analyse des Werkes, dem die "bösartige Aggressivität und aufpeitschende Tendenz" der *Dreigroschenoper* abgesprochen wird, das als ein "Zeitstück mit sozialem Ethos" und als ein "Tendenzstück mit einem ins allgemein Menschliche gerichteten Ethos" erkannt wird, schreibt Fritz Mack:

"Man sieht, das Stück und sein Dichter haben viele Gesichter. Der 'Denkspieler' Kaiser zeigt hier (mehr als in früheren Werken) sein Herz, das den Armen und Beladenen dieser Erde gehört... Der ethische Grundgedanke des Werkes bezwingt das Gemüt; gegen die tendenziösen Seitensprünge setzt es sich zur Wehr. Hier und dort aber erstrebt Kaiser seine Wirkungen mit künstlerischen Mitteln, hier mit stärkeren, dort mit schwächeren... Wenn trotz der manchmal auseinanderstrebenden künstlerischen Elemente dieser besonders am Schluss wieder dichterisch eindringlichen Predigt gegen den Hass eine gewisse einheitliche Wirkung erzielt wurde, so ist das neben der Musik Kurt Weills vor allem dem Regisseur Detlef Sierck zu danken. Er war um Märchen- und Legendenstimmung bemüht, unterstrich die ethischen Züge des Werkes, knappte Entbehrliches und milderte tendenziöse Schärfen."

Wie man aus den angeführten Zitaten ersieht, sieht man im nationalen Lager vielfach auch positive Seiten, es ergibt sich die Möglichkeit, dass die ungewöhnlich scharfe Ablehnung des Stückes in einem Teil der Magdeburger Öffentlichkeit auf gewissen, durch die Inszenierung Götzes geförderten Missverständnissen in bezug auf die ethische Tendenz des Werkes beruht. Wir haben auf die betreffenden Fehler der Aufführung bereits hingewiesen und wir glauben, dass durch eine Ausmerzung dieser Fehler einem vorurteilslosen Verständnis des Werkes doch noch der Weg geebnet werden könnte. Die Frage freilich, ob das Stück im ganzen als Kunstwerk wertvoll genug ist, um nun noch längere Zeit im Spielplan des Theaters zu stehen, wird die Intendanz nach den vorliegenden Ergebnissen sich unschwer selbst beantworten können.

556. anon., *Magdeburger Generalanzeiger*, 22.2.1933.

"... Wir hatten, wie sich unsere Leser erinnern, einige kritische Einwände gegen das Werk, hoben aber auch das Positive sorgfältig abwägend hervor. Jetzt haben einige politische Verbände und Parteien, darunter die NSDAP, Kreisleitung Magdeburg, der Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten und die deutschnationale Volkspartei, Kreisverein Magdeburg, scharfen Protest gegen das Stück eingelegt. Dazu erklärt der Intendant Götze:

"Die von mehreren politischen Verbänden und Organisationen veröffentlichte Erklärung anlässlich der

Uraufführung des Schauspiels *Der Silbersee* im Magdeburger Stadttheater enthält den Vorwurf, dass im Magdeburger Stadttheater eine Entwürdigung der Kunst zu einseitiger, undeutscher Propaganda bolschewistischer Theorien stattgefunden habe, und dass das Stadttheater zu einem Instrument gänzlich unkünstlerischer Bolschewisierungsversuche geworden sei. Diesen Vorwurf muss ich mit Entschiedenheit zurückweisen, da das genannte Bühnenwerk von Georg Kaiser nicht zum Klassenkampf, sondern im Gegenteil zur Überwindung des Klassenhasses und der Gewalttätigkeit auffordert, und ich das Werk um seines ethischen Grundgedankens willen, der der Versöhnung der sozialen Gegensätze dienen soll, auf den Spielplan angesetzt habe. Dieser ethische Grundgedanke ist in zahlreichen Presseberichten über Georg Kaisers *Silbersee* anerkannt worden.

Dass im Magdeburger Stadttheater unkünstlerische Bolschewisierungsversuche unter meiner Leitung Raum gewonnen hätten, ist eine Behauptung, für die nicht das leiseste Beweismittel zu erbringen ist. Der Spielplan der Städtischen Bühnen ist vor Beginn der Spielzeit in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit übergeben und bisher mit nur geringen Abweichungen zur Ausführung gebracht worden. Werke problematischen Charakters sind in diesem Spielplan nur in verschwindendem Umfange vorhanden, während die Werke der Klassiker und vor allem die in diesem Jahre ganz in den Vordergrund gestellten Opern Richard Wagners den Spielplan beherrschten.

.... Die Unterstellung, der Spielplan des Magdeburger Stadttheaters sei von mir undeutsch und unkünstlerisch gestaltet worden, kann ich daher mit reinstem Gewissen zurückweisen." gez.: Hellmuth Götze.

In der letzten Sitzung des Theater- und Orch.Ausschusses machte Intendant Götze den Vorschlag, das Schauspiel *Der Silbersee* von Georg Kaiser aus dem Anrechtsspiel des Stadttheaters herauszunehmen und das Werk in offenen Vorstellungen für das interessierte Publikum zu geben. Daneben werden geschlossene Vorstellungen für die interessierten Besucherorganisationen stattfinden. Der Theaterausschuss stimmte dem Vorschlag des Intendanten zu. Infolge dieses Beschlusses wird die für Donnerstag, den 23. Februar angekündigte Anrechtsvorstellung *Der Silbersee* ausfallen und dafür ein anderes Werk gegeben werden....

Da die Leipziger Uraufführung des *Silbersee* ... eine überwiegend günstige Beurteilung in der darüber vorliegenden Presse erfahren hat, sind einige Mitglieder des Theaterausschusses zusammen mit dem OB, dem Theaterdezernenten und dem Intendanten am Dienstag abend im Anschluss an die Sitzung des Theater- und Orch.Ausschusses nach Leipzig gefahren, um sich die dortige Aufführung anzusehen.

557. anon., *Magdeburgische Zeitung*, 22.2.1933.

Die oben wiedergegebene Stellungnahme des Theater- und Orchesterausschusses begrüssen wir, da durch sie dem Publikum, soweit es an der Sache objektiv interessiert ist, die Gelegenheit nicht genommen wird, sich selbst und aus eigenem Erleben ein Urteil zu bilden. Andererseits entzieht sie die Anrechtsinhaber dem Zwang, etwa gegen ihren Willen ein Stück ansehen zu müssen, das ihnen durch die vorangegangene scharfe politische Debatte in der Öffentlichkeit von vornherein verleidet sein könnte. Kollektivurteile in Sachen des Theaters sind selten geeignet zu klären, können vielmehr allzu leicht verworrene Situationen schaffen, die weder den Interessen des Theaters noch der Öffentlichkeit dienen. Vielleicht trägt die Entscheidung des Theaterausschusses dazu bei, die Diskussion in ruhigere Bahnen zu lenken.

558. anon., *Magdeburgische Zeitung*, 25.2.1933.

Die Leitung des Stadttheaters hat sich im Einverständnis mit dem Theaterausschuss entschlossen, den heftig umstrittenen *Silbersee* nur mehr in geschlossenen Vorstellungen der Theaterorganisationen zu geben. Damit ist eine weitere durchaus erwünschte Klärung der Meinungen in der Öffentlichkeit abgeschnitten, da nur ein Teil des Publikums die Möglichkeit hat, sich über das Stück selbst ein Urteil zu bilden. Ohne eine solche für alle Beteiligten unerlässliche Urteilsbildung, ist eine öffentliche Diskussion nicht nur wertlos, es besteht vielmehr die Gefahr, dass ohne diese Möglichkeit der Kontrolle ein Kampf organisierter Meinungen entbrennt. Aus dem Streit der Meinungen würde dann eine reine Machtfrage, wie ja schon heute aus dem *Silbersee* als Anlass ein Kampf um das Theater entbrannt ist, der längst auf das politische Gebiet übergegriffen hat. Das sind offenbar auch die Gründe, die die Theaterleitung bestimmt haben, einem Kampf auszuweichen, in dem das Theater wegen der Andersartigkeit seiner Waffen machtlos ist. Es wäre im Interesse des Theaters dringend zu wünschen, dass der scharfe Konflikt möglichst bald beigelegt wird. Damit wäre der Weg frei für eine Auseinandersetzung auf der Ebene des Theaters selbst. Denn ganz unabhängig von dem aktuellen Anlass wird sich auch das Theater über die Aufgaben klar werden müssen, die ihm, seiner Bedeutung als Kulturtheater entsprechend, in der geistigen Situation unserer Zeit gestellt sind.

559. anon., n.d., n.s., GKC.

Wie wir in der letzten Nummer unseres Blattes meldeten, haben die Städtischen Bühnen in Magdeburg in der Angelegenheit des *Silbersee* auf Grund der Protestkundgebung

einiger politischer Stellen auf weitere Abonnementsvorstellungen des *Silbersse* verzichtet. Es sollten in Zukunft nur völlig freie und völlig geschlossene Vorstellungen stattfinden. Ohne dass man es zu einer weiteren Aufführung kommen liess und ist man nun den Opponenten einen bedeutenden Schritt entgegengekommen.

Das Stadttheater Magdeburg wird fortab den *Silbersee* nur noch in geschlossenen Vorstellungen ohne jeden offenen Kartenverkauf geben.

Dieses Zurückweichen vor der Strasse erscheint uns äuerst [sic] bedenklich. Es stellt vor allem der Theaterleitung im allgemeinen ein äusserst ungünstiges Zeugnis aus. In heutiger Zeit muss man von einem Theaterleiter verlangen, dass er einigermassen die Konsequenzen dessen voraussieht, was er unternimmt. Er muss die lokalen Verhältnisse soweit kennen, dass er weiss, ob er ein Stück riskieren darf und wie er es riskieren darf. Ein fraglos wertvolles Werk aber herauszubringen, um es dann wieder kampflos aufzugeben, ist eine Diskreditierung des Stückes und eine Diskreditierung seiner selbst.

Worin der Unterschied zwischen der angefochtenen Magdeburger und der erfolgreichen Leipziger Inszenierung gelegen haben mag, ist von uns bereits in der letzten Nummer unseres Blattes erörtert worden. Der Verlag Bloch Erben stellt übrigens, wie wir soeben erfahren, eine neue Bühnenfassung auf Grund der Leipziger Inszenierung her. Erfreulicherweise ist für diese Bühnenfassung bereits allseitiges grosses Interesse vorhanden.

So ist zu hoffen, dass die schlechten Erfahrungen in Magdeburg, die vor allem auf offenbar taktische Fehler der dortigen Theaterleitung zurückzuführen sind, nicht dauernd dem Erfolg des Stückes Abbruch tun.

560. "Auszug aus dem Verwaltungsbericht der Städtischen Bühnen Magdeburg – Spielzeit 1932–33", n.d., GKC.

[...] In der zweiten Hälfte der Spielzeit 1932–33 und nach der Machtergreifung des Staates durch den Nationalsozialismus hielt es die damalige Intendanz für richtig, im Wilhelm-Theater ein das Judentum verherrlichendes Stück *Die Braut von Torotzko* herauszubringen und krönte diese 'Kultur-Politik' mit der Uraufführung des kommunistischen Tendenz-Stückes *Der Silbersee*. Dieser rief einen Entrüstungssturm in der noch deutsch denkenden Bevölkerung hervor und führte schliesslich, da die Theaterleitung nicht von ihrer Richtung abgehen wollte, zum Theater-Boykott durch die nationalen Verbände. In wirtschaftlicher Hinsicht wirkte sich dies für das Theater katastrophal aus, obwohl *Der Silbersee* wieder abgesetzt und daraufhin der Boykott aufgehoben wurde. Das Vertrauen des Publikums zum Theater war erloschen.

Nach den Reichstags- und Kommunalwahlen im März sah sich daher der neue, unter nationalsozialistischer Führung stehende Magistrat veranlasst, die Theaterleitung, bestehend aus dem Intendanten Götze, Generalmusikdirektor Beck und Verwaltungsdirektor Werckshagen sofort zu beurlauben und beauftragte zunächst kommissarisch als Intendanten Dr. Fritz Landsittel vom Stadttheater Stettin, als Leiter des Städtischen Orchesters Dr. Walter Rabl und mit der Führung der Verwaltungsgeschäfte den Magistratsdiätar Schulze. [...]

561. Adalbert Bornhagen, n.d. [post-1945], n.s., GKC.

Magdeburg. 19. Februar 1933. Mittags noch hatte die SA gedroht: wird *Der Silbersee* nicht abgesetzt, werden die beiden Hauptdarsteller mit Gewalt entführt. Elisabeth Lennartz und Ernst Busch aus Berlin wechselten das Hotel. Mehr nicht. Abends wurde gespielt. Ähnlich unterirdisch grollte der geistige Terror auch in Leipzig. Nach der Doppel-Uraufführung Magdeburg-Leipzig versank *Der Silbersee* mit seiner Verbrüderungsidee im braunen Meer des Hasses. [...]

D. Premieres in Exile: 1933–45

Adrienne Ambrossat

5.2.1935, Uraufführung, Theater in der Josefstadt, Vienna. Dir.: Otto Preminger; Ernst Deutsch (Paul); Paula Wessely (Adrienne); Dagny Servaes (Helene).

562. René Kraus, *Neues Wiener Journal*, 6.2.1935.

Was einem alles passieren kann, wenn man mit dem Schmuck der besten Freundin auf den Ball geht, erzählt Herr Georg Kaiser in *Adrienne Ambrossat*, einem 'Frauenschicksal' in drei Akten, das gestern im Theater in der Josefstadt zur Uraufführung gelangte. Ein Frauenschicksal? Das Schicksal eines Perlenhalsbandes sollte das Stück rechtmässig heissen.

[...] Man erinnert sich dieser klassischen französischen Novelle. Herr Georg Kaiser erinnert sich ganz bestimmt. Seine Adrienne Ambrossat ist zwar nicht Gattin eines kleinen Beamten, sondern die Frau eines Kaufmanns, und ihr Eheproblem ist mit der Juwelenverwechslung verquickt – aber sonst ist der Unterschied des Einfalls nicht allzu gross. Auch Adrienne Ambrossat geht mit einem geborgten Perlenkollier auf den Ball. Sie geht freilich hin, weil dieses Fest für ihren karrieregierigen Gatten, den Mann, an den sie gebunden ist, geschäftliches Interesse hat. Eine kleine Verwicklung auf dem Ball bringt es mit sich, dass sie einen anderen kennenlernt. Dieser andere, ein dämonischer Amerikaner, bemerkt das Ehepaar Ambrossat in einer Kussszene. Der Gatte verschwindet aufs Stichwort. Der andere weist Madame galanterweise darauf hin, dass sie sich eben habe die Schulter blutig küssen lassen, eine Feststellung, die er zum Anlass nimmt, auch seinerseits sein Glück zu versuchen. Es geht halt auch auf der Bühne nichts über den wahren Takt in allen Lebenslagen.

Madame aber versucht tugendhaft zu bleiben. Sie flüchtet vor dem Zudringlichen. Verstrickt sich teils in die Blumendekoration des Ballsaales und teils in schwere Schuld. Im Gestrauch der Dekoration verfängt sich nämlich das geliehene Halsband. Es fällt in den 'Abfluss', ein Lieblingsrequisit von Georg Kaisers Komödie, das auch im weiteren Verlauf der Begebenheiten mit Vorliebe zitiert wird.

Wie soll die Arme nun ihrer Freundin den Schmuck ersetzen? Keine Sorge, Amerikaner – zumindest jene Amerikaner, die sich auf unseren Komödienbühnen herumtreiben – sind grosszügig. Der Fremde ist bereit, Madame das verlorene Perlenhalsband sofort zu ersetzen. Ihm ist kein Preis zu teuer, wenn die Frau nur den ihren zahlt.

Adrienne Ambrossat zahlt in der Sandwichpause. Im zweiten Akt gibt sie das Perlenhalsband zurück. Da erklärt die Freundin, dass es eine billige Nachahmung war, für deren Wiederbeschaffung Adrienne ihr Frauenopfer brachte. Das Opfer soll aber jetzt erst seinen Sinn bekommen. Der Herr Gemahl hat sich in verhängnisvolle geschäftliche Spekulationen eingelassen. Um sich das Geld zu seiner Rettung zu beschaffen, leiht die ewig opferbereite Adrienne sich noch einmal die Perlen aus, verkauft sie einem Juwelier und erzählt ihrer Freundin, sie hätte die Imitation verloren. Kostet fünfzig Francs, nicht wahr?

Nein, wenn die Sache sich mit fünfzig Francs erledigen liesse, könnte das Publikum schon nach dem sechsten oder siebenten Bild nachtmahlen gehen. Davon ist aber leider keine Rede. Die Freundin hat sich nämlich geirrt, als sie zum zweitenmal der armen Adrienne das Kollier anvertraute: diesmal ist es das echte gewesen, das nun verloren ging, das heisst, das Adrienne verkauft hat. Ja, wenn die guten alten Verwechslungseffekte nicht wären...!

Adrienne kommt vor Gericht. Um vor ihrem Mann den Ehebruch nicht eingestehen zu müssen, nimmt sie den Diebstahl auf sich. Sie wird verurteilt. Der Gatte, ein Gemütsmensch, lässt sich scheiden. Letzte Wendung: Der dämonische Amerikaner hat eigentlich ein butterweiches Herz, schriftlich bittet er von der anderen Seite des grossen Teiches Adrienne um ihre Hand. Weil aber auch Paul, der vielgeliebte Gatte, vor der Gefängnistür steht, aus der Adrienne nach Verbüssung ihrer Strafe hinaus ins Freie tritt, geht sie doch wieder lieber mit diesem.

Die Handlung ist, wie man sieht, reichlich konstruiert und das Motto, unter dem sie vom ersten bis zum letzten Augenblick steht, ist das altvertraute Wörtchen: Ausgerechnet!... Vollends unerträglich wird die Sache aber durch einen verkrampften, gespreizten Dialog, der vor fünfzehn Jahren vielleicht als interessant gelten mochte, der aber heute nur noch albern wirkt. Eine Schneiderin beispielsweise wird 'die schneidernde Person' genannt und in diesem Ton geht es zweieinhalb Stunden weiter. Nun sollen die Verdienste, die Georg Kaiser sich vor fünfzehn Jahren um das deutsche Drama erworben hat, gewiss nicht geschmälert werden. Aber die bedauerliche Feststellung kann nicht unterdrückt werden, dass die wahre Dankbarkeit für diese Verdienste darin bestünde, die Erinnerung an sie nicht durch die Aufführung eines geradezu peinlichen Spätlings zu trüben. Zumindest hätten aber von einer sorgfältigeren dramaturgischen Bearbeitung, als sie dem verunglückten Stück in der Josefstadt zuteil wurde, die ewigen Wiederholungen und Erklärungen von Dingen, die der Zuschauer ohnehin schon

ein paarmal gehört hat, gestrichen werden müssen.

Wahrscheinlich erklärt sich die Aufführung hauptsächlich aus dem Wunsche, eine grosse Rolle für die Wessely zu finden. Dabei hat diese unvergleichliche Künstlerin wiederum nur Gelegenheit gehabt, zu beweisen, dass sie gar keine Rolle braucht: dass es genug und übergenug ist, wenn sie sich selbst spielt. Ihr Gefühlsreichtum, der alle Modulationen von der verhaltenen Innerlichkeit bis zum erschütternden Ausbruch meistert, hat nicht seinesgleichen auf der zeitgenössischen Bühne. Ihre Leidensfähigkeit und ihr Glückshunger, ihre Keuschheit und ihre Sehnsucht, ihre dunkel umwitterte Tragik und die Fröhlichkeit ihres Herzens, die in einigen – viel zu seltenen – Augenblicken hervorleuchtet, das alles ist nicht mehr Spiel: es ist Schicksal. Die Wessely steht einsam auf ragender Höhe.

Gar in der gestrigen Vorstellung, die rund um sie Theaterei war. Herr Ernst Deutsch, ein Schauspieler mit sehr schätzenswerten ursprünglichen Mitteln, hat in der Rolle des Gatten leider nicht einen einzigen echten Ton mehr, nicht eine einzige ungekünstelte Bewegung, er ist eine in ständiger Grossaufnahme wandelnde Maske. Es ist keine Frage, dass Herr Deutsch einmal wieder einen Regisseur brauchen würde, dem es gegeben ist, den Schauspieler zu seinen eigenen Möglichkeiten zurückzuführen. Herrn Direktor Preminger, der die Spielleitung des Abends besorgte, eignet diese seltene Gabe offenbar nicht. Alle Achtung vor seiner oft bewährten Kunst der Maschinenregie – aber die Schauspieler, die er gestern zu führen gehabt hätte, sind Puppen geblieben, lebendige Requisiten, chargierende Episodisten und ganze lange Passagen, wie etwa die unendliche Gerichtsszene, liefen leer. Höchste Anerkennung für Frau Servaes und die Herren Neugebauer, Hübner und Daghofer, die selbst an diesem Abend ihr eigenes Profil zu wahren vermochten!

Die Wessely hat ihren vollverdienten persönlichen Triumph gefeiert. Dem Rest der Vorstellung und dem Stück gegenüber verhielt sich das Premierenpublikum liebenswürdig wie immer. Das Publikum weiterer Aufführungen wird, fürchte ich, ausbleiben.

563. Moriz Scheyer, *Neues Wiener Tagblatt*, 7.2.1935.

[...] Das Stück Georg Kaisers spielt in Paris um das Jahr 1900, also vor der sogenannten 'Emanzipation'. Aber was diese Adrienne Ambrossat für einen Mann tut, das täten auch heute und allerorten unzählige andre Frauen, ohne sich zu besinnen, still, ohne Klage und ohne Empörung, aus der Urgewalt eines Gefühls heraus.

Adrienne Ambrossat möchte ihrem überaus ambitionierten Mann helfen. [...]

Dass Georg Kaiser die Fäden bisher mit viel Fertigkeit knüpft und verwirrt – das ist nicht das Entscheidende. Das treffen Stückeschreiber, die keine Dichter vom Range Georg Kaisers sind, ebenso gut, wenn nicht besser. Noch weniger entscheidend, dass er in den letzten drei Bildern alle Konflikte zu einem melodramatisch rührseligen und wohlgefälligen Ende führt: die Wahrheit kommt an den Tag, der gänzlich verarmte Herr Ambrossat holt seine Adrienne aus dem Gefängnis ab, und neues Leben blüht aus dem Ruin.

Entscheidend ist, dass Kaiser jenseits aller geometrischen Konstruktion der Situationen und der oft bis zur Monotonie überkomplizierten Geschehnisse etwas Tröstliches und Befreiendes wie einen leisen Duft aufschweben lässt: den Glauben an die Frau; das Bewusstsein, dass in unserm Dasein Liebe den Sinn des Lebens bedeutet.

Nicht zuletzt entscheidend endlich, dass Georg Kaiser uns eine Gestaltung Paula Wesselys vermittelt, eine Erschütterung, die man nicht so bald vergisst. Der Wessely ist es gegeben, jedes noch so oberflächliche Wort, jeden noch so banalen Effekt zu vertiefen und zugleich in eine Sphäre leuchtender Reinheit zu erhöhen. Oder ein Blick von ihr, eine Bewegung, ein Schritt, ein Schweigen; es ist dann zuweilen, als würde eine plötzliche Helle für eine Sekunde lang die schwärzeste Nacht zum Tage machen und über die Weite einer Seele das warme Licht der Mittagsonne ausbreiten. Die Wessely bietet der Adrienne Ambrossat unendlich viel, aber die Figur bietet auch der Wessely vieles, und es wäre unbillig, das zu unterschätzen.

Nicht sehr ergiebig ist die Rolle, die Adriennes Freundin spielt, diese in ihre Moral und in ihren Reichtum bequem hingegossene Madame Duffin: Dagny Servaes verkörpert nicht nur eine wunderschöne Frau aus der verwöhnten Pariser Grossbourgeoisie, sie weiss auch alle sozialen Vorurteile des Milieus, den Hochmut, den Gelddünkel, die Tugendheuchelei mit vollendeter Kunst zu nuancieren. Den Ambrossat gibt Herr Ernst Deutsch mit überzeugendem Schwung und mit einer verhaltenen Intensität, die diesmal nirgends ins Theatralische gerät. [...] Die ganze, von Herrn Direktor Doktor Otto Ludwig Preminger routiniert geleitete Aufführung hat ein glänzendes Niveau.

Voll Esprit bis in die letzte Einzelheit sind die von Strnad geschaffenen Interieurs aus der Pariser Epoche um 1900; in ihrem diskreten Altmodischsein von einem intimen, zärtlichen, förmlich musikalischen Reiz.

Immer wieder rief man nach der Wessely. Aber zugleich war es auch ein Ruf nach jener Liebe, die einzig inmitten der Schimären des Lebens die Zauberkraft hat, Einsamkeit gleich einem erdrückenden Fels von unsrer Brust zu lösen. Ein Ruf der Dankbarkeit für die Gefährtin und Mutter in jeder wahren Frau, die rein bleibt, mag sie auch durch Schmutz und Schimpf und Hölle geschritten sein wie die kleine Adrienne Ambrossat.

Das Los des Ossian Balvesen

26.11.1936, Uraufführung, Burgtheater, Vienna. Dir.: Röbbeling; Ewald Balser (Balvesen); Otto Tressler (Glynn); Maria Kramer (Svea); Ulrich Bettac (Sven).

564. Rudolf Lothar, *Neues Wiener Journal*, 27.11.1936.

[...] Das Stück wimmelt von Symbolen und Allegorien, und so ekstatisch es sich gibt, so hinreissend seine Dialektik sein möchte, es wird wohl wenige Zuschauer davon überzeugen, dass Ossian recht daran tut, das Los zu zerreissen. Gibt es denn keine wohltätigen Anstalten, keine Winterhilfe, keine Spitäler und keine Armen und Bedürftigen? Muss Ossian das Geld vernichten, nur weil er sich selbst zum Hass gegen das Geld aufgeputscht hat? Der heldische Kämpfer um sein eigenes Ich krönt seinen Sieg mit einer grenzenlosen Dummheit.

Es ist sehr schwer, Kaisers auf Stelzen gehende, geschraubte Sprache, die sich absichtlich von jeder Natürlichkeit entfernt, so zu sprechen, dass die Figuren menschlich erscheinen und nicht im Papierdeutsch der Worte versinken. Röbbelings Regie brachte dieses Kunststück fertig. Sie gab allen Schauspielern weit mehr Leben als der Dichter. Allerdings wurde der Regisseur trefflich unterstützt von einer ganz wundervollen Darstellung. Balser gab dem verzückten Spiesser, der aus einem Michael Kohlhaas zum fanatischen Ichsucher wird, menschliches Gepräge und eine starke Innerlichkeit, die allerdings nur in Balsers Herzen, nicht in Kaisers Worten steckt. [...] Siebert als Lotterieagent, Wawra als Postdirektor und Mayerhofer als das Faktotum Glynns schufen lebendige Typen. [...] Das Stück hatte freundlichen Erfolg und Hans Wengraf konnte wiederholt für den Dichter danken.

565. Felix Salten, *Neue Freie Presse*, 27.11.1936.

Der Kleinbürger und sein Verhältnis zum grossen Reichtum hat den Dramatiker Georg Kaiser wiederholt beschäftigt. In dieser Figur, die gleichsam vor der Tür des üppigen Lebens steht, überschneiden und kreuzen sich viele soziale Probleme, viele seelische Konflikte. Diese Figur kann wunschloser Zuschauer sein oder sehnsüchtig, freiheitsdurstig und hungrig nach Genüssen. Zündstoffe sind in solchen Menschen angesammelt und die Gefahr irgendeiner Katastrophe ist beträchtlich nahe. Das Theatertemperament Georg Kaisers verstand es bisher immer, aus dem

Zusammentreffen des kleinen Mannes mit der grossen Welt Funken zu schlagen und Brände zu entfachen. So hoch wie mit dem Drama *Von morgens bis mitternachts* liess Kaiser selten die Flamme emporlodern. Da war die Gestalt des armseligen Bankkassiers ein meisterhafter Griff. [...]

Ganz anders kommt diesmal Georg Kaiser mit der Komödie *Das Los des Ossian Balvesen*. Brachte er früher Ekrasit, so brennt er heute ein harmlos prasselndes Feuerwerk ab, sprachen einst seine Menschen ätzendes Vitriol, reden sie heute sanfte Mandelmilch. Aber sie sind Menschen trotz alledem, keine Theaterpuppen. Der Postbeamte Ossian Balvesen ist eine gut gezeichnete, glaubhafte Gestalt, ein kleiner Spiesser, selbstgefällig, eitel, in den eigenen Klugschwatz verliebt. Ihn erregt zwar der Haupttreffer, der ihm zufällt, der ihm beinahe entgeht und dessen er dennoch habhaft wird. Er braust auf mit dem Sturm seines ganzen Rechtsgefühles, aber das ist nur ein Gefühlchen ohne wirkliche Zündkraft. Das Amtsjubiläum, das er feiern darf, die Ehrungen, die ihm bevorstehen, mindern seinen Wunsch nach Reichtum sehr herab. Ausserdem weigert sich der Bräutigam von Balvesens Tochter, einfacher Steuermann eines Küstendampfers, das Mädchen zu heiraten, wenn es ihm eine grosse Mitgift zubringt. Durch den Liebesschmerz der Tochter soll der Entschluss des Vaters, der das Haupttrefferlos zerreisst, gestützt, untermauert, plausibel gemacht werden. Allein, damit ist nur wenig geholfen. Einen Menschen, der auf eine Million verzichtet und lieber ein kleiner Beamter bleibt, hat man von jeher kaum begriffen und begreift ihn heute noch schwerer als sonst. Die Moral, die der gute Balvesen verkündet, dass einzig in der Arbeit, einzig im mühsam und redlich Erworbenen reines Glück liege, diese Moral ist schön, ist tröstlich, ist sogar wahr, doch sie schmeckt ein wenig stark nach dem Lesebuch, sie erinnert allzu primitiv an das primitive Lied: 'Was frag ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zufrieden bin...'

566. Ernst Decsey, *Neues Wiener Tagblatt*, 27.11.1936.

In dem Stück fehlt eine Figur mit gesundem Hausverstand, die zu dem Helden spräche: 'Ossian, seien Sie kein Trottel! Nehmen Sie die Million, Sie werden sich an das Geld gewöhnen. Auch Ihre Frau, Ihre Tochter und Ihr künftiger Schwiegersohn, der Steuermann, alle werden sich daran gewöhnen. Und erst recht Ihr Vorgesetzter im Postamt, denn an nichts gewöhnt man sich so rasch, wie an das Reichsein, und gerade, wenn Sie nicht auf den Posten ansteh'n, kein armer Schlucker mehr sind, wird man Sie zum Direktor ernennen. Nehmen Sie den Treffer, den Sie mit Ihrem Los gemacht haben, zerreissen Sie um Gottes willen das Los nicht, kurz, seien Sie kein Georg Kaiserscher Querkopf!'

Solche Rede hätte allerdings nicht gefruchtet, denn Georg Kaiser will eben Querköpfe zeigen, Leute, die es

anders machen als alle andern Leute. Er will eine närrische Bescheidenheit, eine fanatische Selbstgenügsamkeit als Wesenszüge zeigen, gerade im Druck der Zeit von heute, als Charaktermöglichkeiten in der wirtschaftlichen Daumenpresse der Gegenwart.

'Fabula docet'. Vierundzwanzig Jahre hat der Schalterbeamte Ossian Balvesen auf ein Los eingezahlt; im fünfundzwanzigsten Jahr gibt er es der Aussichtslosigkeit halber zurück, der Start des Glücks dauert allzu lang. Der Losagent verkauft das Los weiter, und nun macht es, gezogen, den Hauptgewinn: eine Million! Ossian, ausser sich, will sein Los zurück und kämpft als nordischer Michael Kohlhaas monomanisch um sein 'Recht'. Wer vierundzwanzig Jahre eingezahlt hat, dem gehört das Los von Rechts wegen, nicht wahr? Und nicht dem, der es nur ein Jahr besass. Niemand würde diese Logik glauben, aber Ossian findet einen Narren, der sie ihm glaubt, das ist der neue Eigentümer des Loses, der Holzbildhauer Glynn, auch ein Original.

Glynn liebt die Puppen, die er schnitzt, die Könige, Teufel, Jungfrauen und Poizisten: Glynn findet darin sein Glück. Was begänne er mit einer Million? Da haben Sie sie! Zwar hat er das Los verräumt – in der Werkstatt des Genies herrscht genialische Unordnung –, aber er bestätigt schriftlich seinen Verzicht: gegen Ersatz der letzten Jahresrate gehört die Million dem 'rechtmässigen' Gewinner Ossian Balvesen. Und wer an der Güte und Anständigkeit unsrer Zeitgenossen je gezweifelt hat, wird seinen Glauben an den zwei Menschen aufrichten, die uns pathologisch verzerrt erscheinen, aber im Grunde die eigentlich gesund und natürlich Denkenden sind.

Nebenbei ist Glynn eine der poesievollsten und humorigsten Figuren, die ein Dichter ersinnen kann. Ein Rechner, ein Geizkragen mit einem Zahlengehirn, wenn es sich um Bäume und Puppen handelt, ist er der Künstler schlechthin, grosszügig und unkrämerisch. Er verzichtet nur auf den einen Anspruch nicht, etwas zu leisten. [...] Und der arme Rechner, der einen billigen Tabak raucht, erklärt, er käme sich lächerlich vor als puppenschnitzender Millionär. Er will von Geld nichts wissen, er will reich bleiben....

Der Postbeamte Ossian aber hangt noch ganz naiv am Gewinn. Er hat eine Tochter zu verheiraten, er braucht die Million, er saugt sich fest am Becher des Glückes, er ist trunken vom Gift des Geldes. Doch wie? Sein künftiger Schwiegersohn, der Steuermann, erklärt, kein reiches Mädchen heiraten zu können und entpuppt sich als der dritte Feind des Mammons und das dritte Original des aus Originalen bestehenden Stückes. Und da kommt der grosse Umbruch. Ossian erkennt: die Macht des Geldes macht den Menschen bisweilen arm.

Kaiser nennt seine Dichtung eine Komödie, und der Titel ist es wohl, der im Publikum eine Lachbereitschaft erzeugt, die sich auch an innerlich tragischen Stellen entlädt. Es kommt im dritten Akt zur Lampenszene, einen der rührendsten

Augenblicke, die es auf dem modernen Theater gibt. Ossian Balvesen soll das Jubiläum seines fünfundzwanzigsten Dienstjahres feiern, sein Kollege, der Postbeamte Eklund, klopft auf den Busch, was er sich wohl wünsche? Da einigen sich beide auf eine neue Hängelampe, fünf Lichter oben, drei unten, überdacht von einem roten Seidenschirm.... Und diese Lampe ist die Sonne des Glückes, die über dem engen Dasein, dem bescheidenen Horizont des Postbeamten aufgeht. Wie der Künstler seine Puppen, der Steuermann den Küstendampfer, so liebt der Beamte diese Lampe der Zufriedenheit, und es scheint, ihr Licht könne Tränen im Auge des Zuschauers hervorbringen. Wer lachte noch des lächerlichen Mannes?

Rührend auch, und nicht flach komisch im Lustspielsinn ist der Fanatismus, mit dem der Schalterbeamte einem Rechenfehler nachgeht. Es fehlen ihm sechs Kronen. 'Was? Ersetzen? Seine Niederlage eingestehen?' Ob es sechs Groschen oder sechstausend Taler sind, die Abrechnung muss stimmen, der Beamte Sieger bleiben im Königreich der Pflicht. Aus diesem Rechenfehler allein wird man die hohe Qualität des Stückes berechnen können, die herzbewegte und geistvolle Dramatik, die man vom Dichter des *Oktobertag* und der *Bürger von Calais* erwarten durfte. Schon einmal hat Georg Kaiser das Geldproblem in seiner furiosen Gewalt entfesselt – im Drama *Von morgens bis mitternachts* –, hier liegt ein Gegenstück vor, worin Kaiser seine Behauptung wahr macht: 'ein Drama schreiben heisst, einen Gedanken zu Ende denken.' Schade nur, dass dem Dichter ein dramaturgischer Rechenfehler unterlief: das ist der äusserlich ziemlich überflüssige vierte Akt mit den hintereinander auftretenden Frauen, die zu einem Leerlauf der Mühle Anlass geben.

Der Schluss geht wieder hoch. Eine gemütliche Jubelfeier im Postamt. 'Die Ehre Gottes in der Natur', gesungen vom Postbeamtenquartett. Ansprache des Postdirektors. Ankündigung seiner bevorstehenden Pensionierung mit gleichzeitiger Designierung Ossians zum künftigen Postdirektor. Grosse Rührung. Eröffnung der Schalter, Aufnahme des Dienstes. Alles ist hier gerührt, alles geht mit und versteht, dass die Sprache eines Dichters den Dingen banalster Bürgerlichkeit höchstes Niveau geben kann. Aber niemand von allen, die mitgehen und gerührt sind, versteht, warum der gute Ossian das erst verlorne, jetzt wiedergefundene Los zerreisst. Das verzeiht ihm niemand. 'In diesen Zeiten!' Er ist doch der unverbesserliche Georg Kaisersche Dickkopf.

Das Spiel, von Direktor Röbbeling sehenswert inszeniert, wirkt suggestiv. Die Aufführung entwickelt die besten Gaben der Schauspieler und machte den Abend zum grossen Premierenabend, interessant schon deshalb, weil das Theater zu Debatten Anlass gab, zum Streit um Ossian, der, das Los zerreissend, sein Los bestimmte. Ewald Balser, als Ossian in seinem Element, gestaltet einen Typ, den man ihm fast glaubt. [...] Er spielt nie auf Effekt, immer die innere Dramatik der Gestalt mit tragischem Unterton, er spielt Redlichkeit, Herzensgüte und Pflichtgefühl: die

heroische Sechskronengenauigkeit einer Beamtennatur. Vielleicht spielt er in dem Stück ein ergreifendes Stück seiner selbst.

Seinem Gegenspieler Glynn gibt Herr Tressler die schöne Einfachheit und selbstverständliche Noblesse des künstlerischen Menschen. Von einigen komödischen Gewohnheiten abgesehen, ist hier ein Prachtexemplar profiliert, der innerlich Andächtige, äusserlich Nachlässige, der Freund der grossen Natur, den es zu Wald und Bäumen zieht, stärker als zu Menschen und Kultur, ein König im Palast der Armut. [...]

Was nie und nirgends sich begeben, das allein veraltet nie. Die Komödie spielt in einer nordländischen Provinzstadt, könnte jedoch überall spielen und nirgendwo.... Niemand zwischen Hammerfest und Rio zerrisse heut' ein Los mit dem Hauptgewinn, jeder tippt sich vielmehr an die Stirn: dieser Ossian ist wohl nicht ganz richtig? Ossian bedeutet eine Konstruktion? Wie man nicht ist, vielleicht sein sollte? Das gibt den Streitpunkt. Frau Balvesen, die einmal ihr Inneres öffnet, deutet einen Weg zum Verständnis des Unverständlichen an. Sie liebte ihren Mann mit dem roten Bart, der ihm wie ein Purpurmantel um den Rand des Gesichtes hing. 'Wie war er gross! Wie war er froh!' Seit er die Million in Aussicht hat, ist er kein Sieger mehr. Er hat das Strahlende verloren. Er ist ein Sklave seiner Sorgen, ein Schattenkind, weiss nicht, welche Villa er kaufen, was er überhaupt kaufen soll. Das Geld nahm ihm sein Glück, sein Bestes, sein Ich. Geld macht nicht reich, mitunter macht es arm.

Der Soldat Tanaka

2.11.1940, Uraufführung, Schauspielhaus, Zürich. Dir.: Franz Schnyder; sets: Robert Furrer; Karl Paryla (Tanaka); Grete Heger (Yoshiko).

567. Bernhard Diebold, *Die Tat*, 5/6.11.1940.

Von Georg Kaiser [...] wird *Der Soldat Tanaka* uraufgeführt. Die Szene spielt in Ostasien. Das Problem spielt überall.

Das Buch [...] müsste auch von denen gelesen werden, die im 'Schauspielhaus' zugegen waren. Diese Wort-Stenogramme sind ja nur knappe Zeichen für ganze Gedankenreihen. Im Nach-Denken des Geschauten liegt das Glück der Vertiefung – wenigstens für den, der einer dritten seelischen Dimension bedarf. Wie immer, so auch hier: Kaiser stellt sich eine Denkaufgabe in drei Akten. Der erste zeigt die eine Seite. Der zweite die andere Seite. Der dritte bringt die tragische Synthese. Durchsichtig wie ein Glashaus steht die dramatische Konstruktion. Aber im Innern des geistigen Laboratoriums wird am lebendigen Menschen Vivisektion getrieben. Der Körper wird vom wissenden Messer des Operateurs geöffnet, und wir sehen – von einer quälenden Spannungstechnik des Fragens und Nichtantwortens hingehalten – endlich ein blutendes, zuckendes Herz.

[...] Dritter Akt: Die Gerichtsverhandlung. Der Soldat Tanaka schweigt. Nur selten entringt ihm der Vorsitzende ein Wort. Für uns Wissende im Zuschauerraum ist das Schweigen Tanakas über die Schande seines Hauses beredter als tausend 'dramatische' Worte. Es ist ein Meisterwerk: die schweigende Hauptperson im sophistischen Fragespiel des Richters. [...]

Paryla war Tanaka. Er spielte kein Individuum, sondern Einen aus der Masse, kaum seelisch unterschieden von den Mitsoldaten; ohne Intellekt, fast schon ein Animal. In seinem Lachen und Räuspern lag ebenso viel Ausdruck wie in seiner Rede. Und sein Schweigen – dies tragisch geladene Nicht-Antworten der Kaiserschen Technik – war noch erfüllter als seine Rede und sein Ton. Die Mimik herrschte und sagte alles. Zwischen Schauspieler und Rolle gab es keine Spieldistanz mehr. Wir erlebten wirklich den grausamen 'Versuch am Menschen'. Neben seiner Rolle kommt keine zweite mehr auf. Wie oft bei Molière spielt das ganze übrige Ensemble nur noch auf den Helden hin, und wird zum Marionettenspiel. [...] Die Regie war sich der scharfen Dialektik Kaisers kaum bewusst. Schon die allzu vielen Sprechpausen zerdehnten die Stimmung. Auch im Bühnenbild, sehr geschmackvoll aus asiatischen Farbstichen herausgefüllt, trat Realistisches zu stark vor das

Symbolische. Des Kaisers Bild enthielt kein Geheimnis. Der Akt des Freudenhauses betonte zu wenig die gewollte Schematik der Vorgänge und die tragische Ironie. Die Diktion des Gerichtsaktes entbehrte der inneren Rhythmik. Der Stil des 'Denkspiels' war nicht getroffen... Aber das Publikum gab anhaltenden Beifall von sich, zumal unter Parylas unwiderstehlicher Suggestion.

Die Aufführung eines Georg-Kaiser-Dramas ist ein kaum völlig lösbares Regieproblem. Denn seine Sprache ist kühl, knapp, klar bis zur definitorischen Schärfe und widerstrebt deshalb sehr oft dem impulsiven Ausdruck. Diese Sprache schwindelt nicht. Sie ist gläsern und durchsichtig. Sie verführt nicht mit Gefühlsappellen. Sie bleibt unlyrisch mit tiefster Absicht. Sie redet philosophisch und zugleich dramatisch wie selten eine. Das Problem von Hunger und Geld ist nicht knapper definierbar: 'Der Reis wächst manchmal nicht – der Zins wächst immer.' [...]

Wer von der Dichtung nach der heute modischen Auffassung nur lyrisch betonten Ausdruck von Gefühl erwartet und dem Poeten das Denken verbietet – der lehnt den Dichter Georg Kaiser ab. Die schlichteste Konsequenz erforderte dann von solchen Kritikern auch die Ablehnung von Molière, Homer und der halben Faust-Dichtung. Auch Goethes *Iphigenie* galt einmal für marmarglatt [sic] und marmorkalt, trotzdem sie sein Dichter in einer überkritischen Anwandlung sogar 'verteufelt human' fand. Das Humane ist nicht nur Herz, sondern auch Geist. Nicht nur im animalischen Leibe oder in der Pflanze drängt das Leben, sondern auch im Kristall, in dessen kühlem Prisma die sieben Farben glühenden Lichtes leuchten.

Kein Wort ist bei Kaiser zu viel. Und doch ist alles Wort. Kein Dichter steht der Optik des Films ferner als er. Das Publikum erlebt zunächst ein Hörspiel, nicht ein Schauspiel. Es soll mitfühlen, was Tanaka an Leid erlebt – aber soll auch mitdenken: warum er es erleben muss. Georg Kaiser behauptet: 'Das Drama schreiben, ist: einen Gedanken zu Ende denken.' Das Resultat der Rechnung steht bei dieser Methode oft auf die weisse Wand der Ewigkeit geschrieben – ist oft nur noch im Denken wirklich. Darum habe ich – schon seit seinen Anfängen – Georg Kaiser einen 'Denkspieler' genannt.

568. anon. *Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee*, 5.11.1940.

Der Magdeburger Schriftsteller Georg Kaiser, der noch vor zehn Jahren zu den erfolgreichsten und meistgespielten Dramatikern Deutschlands zählte, lebt heute irgendwo in der Emigration. Seine Werke sind in der Schweiz nie besonders populär gewesen, und sie werden es auch nie sein. Trotzdem war es verdienstvoll vom Zürcher Schauspielhaus, Kaisers neuestes Werk *Der Soldat Tanaka* zur Uraufführung gebracht zu haben (2. November 1940), ein ergreifendes, erschütterndes

Schauspiel vom traurigen Los der chinesischen Reisbauern. Mit unerbittlicher Logik zeigt Kaiser die Konsequenz der sozialen Struktur. Er ist auch in diesem Stück der überzeugende dramatische Gestalter geblieben, der um den Erfolg eines Bühnenwerkes weiss, der die Spannungen geschickt aufbaut und effektvoll zur Lösung bringt. – Die erste Aufführung im Zürcher Schauspielhaus – von Franz Schnyder verständnisvoll geleitet – hielt sich auf erfreulicher Höhe. Paryla verkörperte die Titelrolle mit dem ganzen Einsatz seiner überzeugenden und hinreissenden Begabung. [...] Das zahlreich erschienene Premierenpublikum folgte der Uraufführung mit gespannter Anteilnahme und dankte den Darstellern und der Regie mit herzlichem Beifall.

569. -nn., *Neue Zürcher Nachrichten*, 5.11.1940.

Georg Kaiser war in den Jahren 1920 bis 1930 einer der erfolgreichsten deutschen Dramatiker. In steiler Erfolgkurve eroberte er sich die Bühnen des In- und Auslandes; die Uraufführungen jagten sich; aber auch die Themen seiner Werke fuhren blitzartig da- und dorthin und verwandelten sich in der Hand dieses virtuosen Könners in ebenso viele effektvoll kalkulierte, soziale, politische, historische Dramen aller Gattungen. [...] Dann wurde es plötzlich still um Georg Kaiser. Die neuen Herren Deutschlands vermochten den dramatischen 'Denkspielen' keinen Geschmack abzugewinnen und belegten sie mit dem Bannstrahl für unerwünschtes Kunstschaffen.

Jetzt, nach zehn Jahren Stille und nachdem Kaiser ein schweres Schicksal durchlitt, brachte das Zürcher Schauspielhaus aus den zehn in der Vereinsamung entstandenen Werken das Drama *Der Soldat Tanaka* zur Uraufführung. Es schildert das Schicksal eines chinesischen Soldaten und Reisbauernsohnes. In drei knappen Akten entwickelt der Dichter in einer unerbittlichen Folgerichtigkeit ein menschliches Schicksal, um ganz zum Schluss die beklemmend-sachliche Schilderung in eine flammende Anklage münden zu lassen. [...]

So spricht Tanaka die Anklage gegen einen übersteigerten Militarismus, der die Zusammenhänge zwischen Soldat und Volk gelöst hat. Dann fällt das gnadenlose Urteil und Trommelwirbel geleiten ihn zur Exekution.

Die schonungslose Unerbittlichkeit des dramatischen Geschehens, die Kaiser auch diesem neuen Werk zugrunde legt, die von keinem Hoffnungsstrahl erhellte Bitternis dieser Schicksale lässt dieses Werk nicht zu einer freudigen Theaterangelegenheit werden; so stark empfindet man auch die sachliche Wirkung dieser hier nun ganz einfach und klar gewordenen Sprache Kaisers, dass selbst dem gewagten zweiten Akt die leidige Schwüle, die solchen Szenen sonst anhaften kann, genommen wird. Noch immer liegt die Stärke dieses Dichters in der lückenlosen Geschlossenheit seines

dramatischen Baues; doch scheint uns, ein Neues sei zur technischen Meisterschaft und zur unerbittlichen Geradlinigkeit seiner früheren Werke hinzugetreten: das Mitleid mit der gequälten Kreatur, der freilich dieser Dichter keinen Tröster zu schenken vermag, um einen Strahl der Gnade und der Hoffnung ins gemarterte Herz zu senden.

Franz Schnyder war dieser Uraufführung ein die Stimmungen und dramatischen Steigerungen scharf prägender Spielleiter; hervorragend, ohne Überspitzung des fremdartigen Schauplatzes, führte er die zeremoniellen Szenen des ersten Aktes in der Reisbauernhütte und dessen Gespräche, die lauernd den tückischen Hintergrund des Familienfestes umspielen. Stark gedämpft der zweite Akt, bis das tödliche Ende über ihm hereinbricht, und mit Hammerschlägen gemeisselt der dritte. Robert Furrer fand für die szenische Umkleidung originelle Lösungen, wobei ihm das erste Bild mit der armseligen Strohmattenhütte besonders gut gelang.

Die Bühne beherrscht Karl Paryla als Soldat Tanaka, eine in sich völlig geschlossene Leistung von grosser Prägnanz. Diese von einem finstern Schicksal gejagte Gestalt wird vom Darsteller warm durchblutet, sodass sein ungeheures Leid nicht nur von kalter Zwangsläufigkeit fiebert, sondern ins Herz krampft. So weiss Paryla aus dem Schweigen in der Gerichtssitzung eine erschütternde Szene zu gestalten, um dann mit gewaltigem Ausbruch zu enden. Neben dieser beinahe monologischen Rolle gibt es nur noch Episoden [...].

Das Publikum reagierte ausserordentlich stark auf die sowohl im Dramatischen wie im Schauspielerischen so schwer wuchtende Aufführung.

570. -tt. *Volksrecht* (Zürich), 9.11.1940.

Die Zürcher Kritiker müssen ein neues Mal die Neuyorker Kollegen, die auf jeden Fall eine psychologisch-vertieftere und dramaturgisch kernigere Uraufführung von Georg Kaisers Drama vom Soldaten Tanaka erleben werden, beneiden. Der Neid erstreckt sich auch darauf, dass die amerikanischen Zeitungen noch über den uneingeschränkten Raum verfügen, so dass sie aussprechen können, was gesagt werden muss. Die Zürcher Referenten bitten aber auch, ohne Ausnahme, alle ihre Leser, wenn irgend möglich Kaisers *Soldat Tanaka* auch zu lesen, weil sie dann eine eigene, von ihrer Phantasie belebte und Gedankenassoziationen bereicherte Aufführung erleben werden. Kaisers *Tanaka* ist ein Gesinnungsstück erster Ordnung, ein Drama, das seine Geburtszeit überleben und für alle ersnthaften Dramatiker und Kritiker wegweisend sein wird. Der Textband des Dreiakters, der kristallklar geschliffen und von absoluter Logik ist und auf dessen eminente sozialrevolutionäre menschliche These wir in Nr. 259 bereits hingewiesen haben, ist im Verlag Oprecht [...] erschienen und durch die Genossenschaftsbuchhandlung zu

beziehen. Auf die Lektüre dürfen wir auch deshalb hinweisen, weil die Szeneriedisposition vom Dichter in einer suggestiven und formklaren Sprache, die hohen Genuss bereitet, geschrieben ist.

Die Aufführung im Zürcher Schauspielhaus, die, obwohl sie dem Werk des genialen Dichters, der eine einmalige Erscheinung der Moderne ist, nicht gerecht wurde, einen tiefen Eindruck hinterliess, verstärkte unsere Ansicht, dass dieses Schauspiel vom Schicksal der Reisbauernfamilie Tanaka ein ausgesprochenes Drama der Opfer-Tat ist. [...]

Georg Kaiser ist eisern konsequent und unerschrocken dialektisch-logisch, wie kein zweiter Dramatiker unserer Zeitenwende, der Moderne. Das Wunder dieses Dramas ist daher die Schlichtheit und Klarheit der Exposition und der Sprache.

Mit den einfachsten Mitteln, mit Vereinfachung, Konzentrierung, Kürzung und Abrundung schildert er wie die Ökonomie des Kapitalismus auf dem Fundament des Zinses aufgebaut ist. Überall funkeln Gedanken, leuchten Erkenntnisse, werden Dichterschönheiten sichtbar. Wir nennen nur ein Beispiel aus dem 1. Akt: Als der Grossvater Tanaka von viel, viel Reis träumte, hatte er keinen Mund um zu essen, als er den Mund wieder hatte, war der Reis weg....

Das zweite Beispiel stammt aus dem grandiosen 3. Akt, der ein Drama für sich ist. In einer explosiven, aber keineswegs schwärmerischen Rede, in einer Anklage, die an die Hammerschläge der grössten Redner der Umbruch-, Reformations- und Revolutionszeiten, an die Sprache Thomas Münzers und Robespierres erinnert, prägt Kaisers Soldat Tanaka den Elementarsatz: 'Der Reis wächst manchmal nicht – der Zins wächst immer.' In diesem lapidaren Satz ist die ganze Bedeutung des Zinsproblems von Moses bis Roosevelt, von gestern, heute und morgen, inklusive der Probleme der Inflation der Gegenwart, illustriert. Das ist der Satz, der Auskunft gibt über die Dynamik der dramatischen Dichtung Georg Kaisers, der Georg Büchners Pamphlet *Friede den Hütten – Krieg den Palästen!* nicht vergessen hat. Die Dynamik führt zur Tribunalrede Tanakas, in der er, statt um Gnade für sein Leben zu bitten, ausruft: 'Der Kaiser soll mich um Entschuldigung bitten.' Tanaka hat nämlich alles zu Ende gedacht und ist dabei zum logischen Schluss gekommen, dass der Kaiser an allem die Schuld trägt, weil er das Geld für die Regimenter, die überall im Land stehen, aus den Taschen des Volkes nimmt, so dass es wegen des Zinses und des Machtapparates darben und hungern muss. Wenn ihn der Kaiser, bei der Parade, vor allem Volk, um Entschuldigung bittet, dann will ihm Tanaka verzeihen, ihm seine Schuld vergeben.

Solches aber können die Statthalter des Kaisers nicht zulassen, denn das wäre der Anfang vom Ende des kaiserlichen Systems. [...]

Georg Kaiser hat viel, sehr viel gemildert. Alle müssen ihm dankbar sein. Am meisten die Schuldigen. Die von heute. Er gibt ihnen eine Chance: geht hin und entschuldigt euch vor den Millionen Tanakas, die überall im Felde stehen – und

alles wird anders –; der Friede wird möglich. Es wird aber nicht so kommen. Noch viele Tanakas werden standrechtlich erschossen werden, bis es so weit sein wird. Aber wenn der Tag anbricht, wird das Volk auch an seine Dichter, zu denen auch Georg Kaiser gehört, denken und ihnen huldigen.

571. Kissel, *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, 5.11.1940.

[...] Freilich, der Erfolg, der ihm [Kaiser] nun beschieden war, wiegt vielleicht doch schwerer als aller Ruhm, den er früher an sich heftete, denn nach den Erfahrungen der letzten Jahre wissen wir zu gut, dass hier weder sein künstlerisches Vermögen, weder der schimmernde Glanz seiner faszinierenden Diktion, noch die grossartige Kraft seiner dramatischen Gestaltung genügt hätten, diesen Erfolg zu beschwören, den jubelnden Beifall auszulösen, der sich am Abend der Premiere von Akt zu Akt steigerte. Nicht der 'Denkspieler' Georg Kaiser fand diesen Widerhall, sondern der Dichter, nicht die beispiellose Kunst, mit der er seine Geschichte vom Soldaten Tanaka erzählte, entflammte die Herzen, sondern die beispielgebende Kraft des Gedankens und der Forderung zur Wahrheit und zur Freiheit brannte sich in die Seelen.

[...] Schweigend lässt er [Tanaka] die Untersuchung des Militärgerichts über sich ergehen, gerade weil die Richter, die über ihn urteilen müssen, gerecht und verständnisvoll sein wollen, braucht er lange, bis er seine Berufung begreift. Denn er ist eben nicht mehr der armselige Dulder, dem Gnade widerfahren kann, wenn er nur den Kaiser, das göttliche Symbol seiner Welt, demütig um Verzeihung bittet. Er ist dazu berufen, den Schrei aller Enterbten der Welt, dieser bösen Welt, auszustossen, er ist der Soldat Tanaka, der an der Spitze der geplagten Menschheit marschiert, und es ist der Schrei nach Freiheit und die Erkenntnis der Wahrheit, als er am Ende seines Weges, ehe man ihn zum Sterben führt, ausruft: 'Nein, der Kaiser soll mich um Verzeihung bitten!'

Wollte man die künstlerischen Probleme auch nur streifen, die Georg Kaiser hier löste, würde es an Raum fehlen, die Aufführung zu würdigen, die das Schauspielhaus dem Stück bereitete. Es war trotz aller Erfahrungen, die man mit Kaiser machte, doch eine Überraschung, wie er nach der schlichten Exposition des ersten Aktes bereits im zweiten Akt einen äusseren dramatischen Höhepunkt herbeiführte, nach dem es keine Steigerung mehr zu geben schien, um dann, nach einer unheimlich spannenden Fermate zum Beginn des dritten Aktes vor dem Militärgericht erst die letzte, innere Anspannung herbeizuführen und auszulösen. Und trotz allen Erfahrungen, die wir am Schauspielhaus machen konnten, war auch diese Inszenierung überraschend und bis ins letzte Detail gelungen. Franz Schnyders Regie hatte es verstanden,

die Geschehnisse im Fluss zu halten, logisch wie eine Bilderzählung Frans Masereels; Robert Furrers japanische Bühnenbilder, nicht exotisch, sondern denkbar einfach, trotz der starken Farbe und der tiefen Plastik nie aufdringlich, trugen das Ihre dazu bei, die allgemeine Gültigkeit der Geschehnisse ins Bewusstsein zu rücken, und die Darstellung durch das Ensemble wurde ohne Zweifel dem strengsten Massstab gerecht. Karl Paryla erlag diesmal als Soldat Tanaka nicht der Gefahr, die hier und da diesen glänzenden Könner verführt, er zähmte sein Temperament, um uns durch ein so verinnerlichtes, aus der Seele geborenes Spiel zu beglücken, so dass man ihn vorbehaltlos bejahen musste. Es war die reifste Leistung, die er uns bisher bot, wundervoll zu Grete Hegers stumm-gefügigem Gehorsam kontrastiert, mit dem sie dem Mädchen Yoshiko alle billige Erbitterung nahm, um die Grösse ihres Opfers um so einprägsamer zu betonen, meisterlich auf die Gestalten der Welt der Reisbauern abgestimmt, deren stummes Leid in ihm seinen Rufer fand. [...]

Von Tanaka fiel die Uniform und der nackte Mensch stand da, scheinbar nur verloren vor der Macht, die das letzte Wort hatte: 'Wachen, das Urteil wird vollstreckt!' [...]

572. anon. *Blätter der Emigration* (Johannesburg), Jan. 1941.

Der Soldat Tanaka, Georg Kaisers neues Schauspiel, hatte in Zürich starken Erfolg, wurde aber auf Vorstellungen der Japanischen Regierung abgesetzt.

Die Spieldose

12.10.1943, Uraufführung, Stadttheater, Basle. Dir.: Robert Trösch; Friedl Wald (Noelle); Hermann Gallinger (Pierre); Ulrich Marti (Paul).

573. Gg., *Basler Nachrichten*, 13.10.1943.

[...]

Die Spieldose ist das Stück eines Mannes, der mit allem Ernst in der heutigen, nach zehn Jahren so grundsätzlich und völlig umgekrempelten Welt nach den Ursachen unseres europäischen moralischen Zusammenbruchs sucht und sie gestaltend zu überwinden strebt. Man spürt dieser Auseinandersetzung das persönliche Format des Autors und den konstruktiven Willen an. Aber zugleich zeigt sich, dass der Repräsentant dramatischen Schaffens der zwanziger Jahre nicht über seinen eigenen Schatten springen kann, dass diese Auseinandersetzung im wesentlichen keine Lösung weiss, weil sie sich der Sehweise dieser durchdringenden Augen entzieht. Das Stück ist dadurch beileibe nicht uninteressant. Im Gegenteil. Es ist ein im besten Sinne aktuelles Stück, sehr literarisch, vielleicht manchmal sogar etwas papieren knisternd, aber in der Bemühung hochachtungswürdig, im dramaturgischen Handwerk glänzend gemacht, spannend – unter einer erfahreneren und besser bindenden und zusammenfassenden Regie wäre es sogar atemberaubend spannend gewesen.

Es ist wirklich zu bedauern, dass es bei diesem Stück bei dieser einen Aufführung bleiben soll. Der Aufführungsort ist natürlich ein sehr hemmendes Moment. Wir sind in der unglückseligen Lage, in der ganzen Stadt keinen Raum zu haben, wo man Theater spielen kann, ganz besonders, wenn es sich um Kammerspiele handelt. Der Saal in der Mustermesse ist nun einmal atmosphärelos, und das Publikum legt passive Resistenz durch schwachen Besuch an den Tag. Beides ist für unsere Schauspieler alles andere als befeuernd. Man kann sich fragen, warum soll man Kammerspiele ansetzen, wenn der Spielraum dazu fehlt und wenn es schon mit dem Besuch der regulären Vorstellungen harzt? Aber es wäre in diesem Fall ausgesprochen schade gewesen, auf die Aufführung zu verzichten. Ob sie nicht vielleicht doch im Haus am Steinenberg möglich gewesen wäre? Oder hätte das Stück dort zu dünn gewirkt, überhaupt nicht bis zum dritten Rang hinaufgetragen? Es ist unter allen Umständen zu bedauern, dass bei Gelegenheit einer solchen Aufführung unsere Jugendtheater-Gemeinde durch Abwesenheit glänzt, bei einer einmaligen Darbietung verpasst, ihrer am Diskussionsabend gestellten Forderung nach aktueller Nahrung Ausdruck zu

geben. Oder ist eine geschlossene Vorstellung für die Jugendtheater-Gemeinde geplant? Das Stück wäre ihrer Diskussion wert.

Die vier Menschen des Stückes sind keine Gestalten im gewöhnlichen Sinne. Sie sind Exponenten eines abstrakten Spiels von Kräften. Ihre Sprache ist deshalb, bei unzweifelhaften dichterischen Schönheiten, literarisch, reflektiert, sie sprechen die seelischen Vorgänge in der eigenen Brust selber und ohne Bilder aus, sie sind ihre eigenen Analytiker und konsequente Figuren, sie haben dabei kaum Zeit, mitfühlend zu sein. Der Sinn ihrer Worte ist bis in letzte Einzelheiten doppelbodig, wie sie selbst nicht nur sich selbst bedeuten. Die geistige Struktur des Stückes erinnert sehr stark an Jünger, an seine *Marmorklippen*, an sein *Abenteuerliches Herz*. Etwas von derselben sensiblen Herzlosigkeit, von derselben durchdringenden Gescheitheit und bedeutungsvollen Sinnbildüberladenheit, die man unerklärlicherweise horizontlos empfindet, ist in Georg Kaisers Stück. Es ist derselbe geistige Generation, ob hier oder dort.

Der Vater ist nicht der Vater, sondern das Herkommen, die Frau ist nicht die Frau, sondern die zeugende Erde, der Sohn ist nicht der Sohn, sondern die Katastrophe, das Chaos, und der Bürgermeister ist nicht der Bürgermeister, sondern die alte Ordnung, die, weil sie ihren Sinn für völlig veränderte Verhältnisse verloren hat, jedesmal, wenn sie in Funktion tritt, Unheil bringt. Dann gibt es noch die Klippen, es sind die zu inneren Entscheidungen treibenden Seelenaugenblicke, die Momente auf des Messers Schneide, die zu Unwiderruflichem führen. Es sind die Klippen über dem Meer der Zeit, dessen Brausen man vernehmen oder überhören kann, in das man abstürzen kann, als hätte man nie gelebt. Und die Spieldose? Sie ist der Mechanismus, dem die Menschen blind vertraut haben, von dem sie glaubten, dass er sie ihrer Anstrengungen enthebe, dass er sie gegen alle Eventualitäten sichere.

Und was geschieht nun? Der Mechanismus versagt, an den man geglaubt hat, und die Katastrophe kommt. Vater und Braut des Sohnes in einem bretonischen Örtchen erfahren dessen Tod an der Front, trotz Maginotlinie. Nachdem die Frau, das heisst die Erde, in diesem Sohn ihr Ziel verloren hat, verbindet sie sich mit dem Vater und hat mit ihm einen neuen Sohn. Aber der Frontkämpfer ist gar nicht tot, er kommt zurück: gedächtnislos. Der Gedächtnislose muss das Herkommen umbringen: der Sohn erschlägt den Vater in dem Augenblick, wo er sich seiner Gedächtnislosigkeit bewusst wird. Und er will die Erde wiedergewinnen. Aber sie entzieht sich ihm. Er ist ihrer nicht würdig, nachdem er das Herkommen erschlagen hat; er muss durch den Tod sühnen, er muss einsehen, dass es mit der Gewalt ohne Besinnung nicht geht. Der Sohn des Vaters und der Erde ist vielleicht ein würdiger Nachfahre, einer, der 'der Erde würdig ist'.

Das Stück vergibt schöne Rollen, die Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Hätte die Regie (Robert

Trösch) nicht Unsicherheiten in der Führung bestehen lassen, vielleicht mangels einer ganzen Anschauung von der Konzeption des Stückes, wäre das Gesicht jeder Figur in einem bindenden Zuspiel noch mehr zur Geltung gekommen. Das Paar der Frau und des Vaters hatte durch Friedl Wald und Hermann Gallinger Spannung, Spannung und Dichte. Die Anlage ihrer Gestaltung war von einem Anfang zu einem Ende gedacht. Friedl Wald vermochte dieser an sich abstrakten Figur das Schwellende und Blühende, das Unmittelbare und Lebensvolle zu geben, das ihren Symbolgehalt eindrücklich zur Geltung brachte. Ihr sprachliches Können, auch in der Anlage ihrer Satzperioden ist eine Wohltat. Hermann Gallinger hatte wie immer besonders dichte Momente (die Frage: woran? woran glaubst du?), ohne sie immer gleichmässig durchzuführen. Problematisch war Ulrich Marti als Sohn. Durch Übertreibungen nahm er seiner Gestalt, namentlich in der allerdings auch sehr schweren Wandlung, die Glaubwürdigkeit. Auch diesmal war er während ganzer Satzperioden, zum Beispiel gerade während des entscheidenden Geständnisses, nur sehr schwer verständlich. Arth. Fischer-Streitmann gab seinem Bürgermeister Resignation, bemitleidenswerte Erschöpfung und wirkte in seiner periodischen Wiederkehr suggestiv.

574. Kl., *National-Zeitung* (Basle), 14.10.1943.

Unser Stadttheater ist für seine Kammerspielabende in die Mustermesse zurückgekehrt. Zwar ist aus dem Blauen inzwischen ein Gelber Saal geworden, nur sein Bühnchen ist noch nicht gewachsen; es ist für das Berufstheater nach wie vor von beengender Primitivität. Die Vorteile, die im letzten Winter die geräumige Küchlin-Bühne unserm Schauspiel bot, sie muss man hier vermissen; immerhin vermittelt der Raum an sich eine ansprechendere, intimere Stimmung als sie dort herrschte. Also das, was für Kammerspielabende wichtige Voraussetzung ist. Es liegt nun an der Leitung, durch die Wahl der Stücke das Bestmögliche aus der gegebenen unbefriedigenden Situation zu ziehen, bis unserm Schauspiel einmal die eigene kleine Bühne, deren es zur richtigen Entfaltung bedarf, zur Verfügung stehen wird. Dass eine solche Wahl möglich ist, zeigte der gestrige erste Kammerspielabend. Georg Kaisers neues Schauspiel fusst ganz auf der Voraussetzung einer literarischen Bühne. Es zieht seine Wirkung nicht aus einer bühnenmässigen Spielentfaltung, sondern völlig aus der geistigen Intensität des Dialogs. Nur wenn eine solche erreicht wird, kann das Werk seine Aufgabe erfüllen.

Unsere Leser sind mit Sinn und Inhalt des neuen Dramas schon vertraut gemacht worden. Es geht um das Thema, das schon nach dem letzten Weltkrieg verschiedentlich dramatisch gestaltet wurde: um die Heimkehr des Totgeglaubten aus dem Kriege, der seine Braut als die Frau eines andern vorfindet.

Dass dieser Andere sein Vater ist, führt zu einer Konstellation, die für den bohrenden Willen Kaisers zur Auseinandersetzung mit den Mächten der Zeit und der Gesellschaft kennzeichnend ist. Dass dieser Heimkehrer sein Gedächtnis verloren hat und es durch den melancholischen Singsang einer Spieldose wieder findet, steigert die gedankliche Verhaftung des Themas bis in jene letzten Konsequenzen hinaus, aus denen der Vatermord und die Sühne im freiwilligen Opfertod folgen. Nicht alle diese Konsequenzen sind mit der gleichen psychologischen Überzeugungskraft gestaltet; so wird vor allem die des feigen Mordes nur aus ihrer symbolhaften Bedeutung im Generationenkampf heraus annehmbar. Diese Abstraktion des 'Denkspielers' Kaiser kann sich aber auch in eine packende aktuelle Sinndeutung hineinwenden, wie er sie dadurch erreicht, dass er die freiwillige Sühne des Sohnes mit den grauenhaften Geiselmorden unserer Zeit in Zusammenhang bringt. Der Einzelne sühnt mit seinem Opfer die Schuld seiner Zeit. Mit diesem Gedanken findet der Dichter einen Schluss für sein Werk, der als Lichtblick aus dem Düster der menschlichen Katastrophe leuchtet.

Immer aber hält das Werk uns in starker innerer Spannung, die ebenso aus der glänzend geführten Steigerung der Handlung, wie aus einer Dichtersprache fliesst, die gesammelte Kraft und sinnvolle Eindrücklichkeit vereint. Beide Elemente, die lebendig deutende Darstellung und die sprachliche Gestaltung, stellen an Leiter und Spieler hohe Anforderungen. Sie sind in unserer Aufführung ungleich verwirklicht worden. Die Regie Robert Tröschs strebte nach jener Intensität des Spiels, von der oben als Voraussetzung die Rede war; er hat über diesem Streben da und dort die Einheitlichkeit von Sinndeutung und Ausdruck vernachlässigt, Übersteigerungen auf der einen, Unsicherheiten auf der andern Seite waren die Folge.

Eine Leistung von schöner Ausgeglichenheit und ruhiger sprachlicher Führung bot Hermann Gallinger als Vater Pierre. Seine Fügung in die Schicksalsschläge wie seine Hingabe an das neue Glück waren getragen von jener Ruhe, aus welcher die beharrende Einstellung zum Leben, das Vertrauen auf die Dauer im Wechsel fliessen. Die Diesseitigkeit dieser bäuerlichen Erscheinung war nach der egoistischen wie nach der herzlichen Seite hin gut gewahrt. Auch Friedl Wald gestaltete die Noelle, die junge Frau, die ihrer Aufgabe bewusste Mutter, zu einer menschlich echten Erscheinung. Die Warmblütigkeit ihres Wesens gab der symbolhaften Bedeutung dieser Gestalt, der Wahrerin der Herzenskräfte, lebendige Prägung. Der Wechsel von der weichen Hingabe zur entschlossenen Verteidigerin der Mutterschaft wirkte wahr und überzeugend. Wohl etwas zu eindeutig auf den Ton des müden, resignierenden Lebenswanderers stellte Arthur Fischer-Streitmann die Schicksalsgestalt des Bürgermeisters. Das Unerbittliche dieser Figur, welche die Verbindung zwischen den einzelnen Lebensphasen im Spiel festhält, hätte einen stärkeren Akzent wohl vertragen.

Die Hauptrolle des Stückes, die des heimkehrenden Soldaten Paul, lag in der Hand Ulrich Martis. Er hat bei aller grossen Hingabe ihre Möglichkeiten nicht ganz auszuschöpfen vermocht. Liess schon die Ahnungslosigkeit des Knechtes das naturhaft Dumpfe dieser Unglücksgestalt etwas vermissen, so litt seine grosse Szene, die Rückkehr ins Bewusstsein durch den Klang der Spieldose, unter einer Übersteigerung im Ausdruckhaften, die nicht nur die Glaubwürdigkeit der Wandlung, sondern auch die sprachliche Deutlichkeit merklich beeinträchtigte. Auch die späteren Begegnungen mit Noelle gaben kein volles Bild der chaotischen Aufgerührtheit in dieser Menschenbrust.

Ein nicht sehr zahlreiches, aber intensiv beteiligtes Publikum folgte der Aufführung. Der Wille unserer Schauspielleitung, uns in den Kammerspielen mit interessanten, neuen Werken unserer zeitgenössischen Dramatik bekannt zu machen, verdient alle Anerkennung, die sich hoffentlich im Verlaufe des vorgesehenen Zyklus noch bedeutend steigern wird.

575. wf., *Arbeiter-Zeitung* (Basle), 16.10.1943.

Wedekind – Sternheim – Kaiser. Das sind die drei Dramatiker, die noch im ersten Weltkrieg, vor allem aber in der Nachkriegszeit in Deutschland die Bühnen beherrschten. Um 1920 herum galt Georg Kaiser als der grösste Bühnenautor, der mit seinen mehreren Dutzend Dramen die Kritiker wie ein grosses Publikum beschäftigte und als wegweisend betrachtet wurde. – Seit Jahren haben wir kein Stück mehr von Kaiser gesehen, weder ein altes noch ein neues. Nun wurde in einem ersten Kammerspielabend in der Mustermesse letzten Dienstag ein Schauspiel aufgeführt, das in der Zeit vom Ausbruch des neuen Weltkrieges bis in die heutigen Tage hinein spielt. Also ein aktuelles Stück? Nein.

Der Autor der *Bürger von Calais*, der beiden *Gas* und der *Koralle* hat mit seiner eigenen Definition die Bezeichnung Denkspieler bewirkt. Ihn haben wir im neuesten Stück *Die Spieldose* vor uns, mit dem wir uns beim Anhören geradezu um 20 Jahre zurückversetzt fühlen, in jene Zeit eben, da Georg Kaiser mit seinen Komödien, Schauspielen und Revuen aktuell wirkte.

Kaiser stellt sich seine Figuren auf, wie der Spieler auf dem Schachbrett. 'An Figuren schiesst der Gedanke zu grösster Möglichkeit auf.' Die Gestalten bleiben mathematische Grössen, mit denen er seine Rechnungen anstellt. [...] Kaiser ist berühmt für seinen Dialog, der knapp und präzis eine Situation erklärt. Diesen Vorzug finden wir auch in seinem neuesten Werk.

[...] Wenn wir trotz der vielen in die Verhältnisse dieser drei Figuren hineinspielenden Ereignisse von höchster Aktualität das Gefühl hatten, ein Heimkehrerdrama der letzten Nachkriegszeit vor uns zu haben, so darum, weil die

Maginotlinie, die Défaite, Not und Hunger, Sabotage und Geiselerschiessungen dem Autor nur Anlass sind, seinem Kalkül eine neue, interessante Wendung zu geben, ohne das Geschehen menschlich zu vertiefen, es zu verbreitern nach der soziologischen Seite hin. Es bleibt Denkspiel. Ganz Kaiser. Seine starre Form, seine Kälte töten die Menschen, die, nur Figuren, durch rechnerische Spitzfindigkeit wohl zu Monstren werden, nicht aber erschüttern. Sie lassen einem kalt. Gewiss: 'Jeder Fall ist besonders', aber es ist ja nicht der Fall, der uns interessiert. Wir fragen nach dem Menschen. Und den finden wir nicht.

Die Natur des Stückes bringt es mit sich, dass die Spieler einem nicht packen. Sie sollen Denksportaufgaben vorsetzen. Immerhin haben die vier Schauspieler unseres Ensembles, die die undankbare Aufgabe übernommen hatten, für eine einzige Vorstellung das Stück einzustudieren, den Ton und die Stimmung von Kaisers Spiel gut getroffen. Robert Trösch war Spielleiter und liess die Szenen der fünf Akte sich möglichst einfach und knapp entwickeln. In diesem Stil war besonders Hermann Gallinger als Vater zuhause. In der Noelle der Friedl Wald konnte man eher einen Gegensatz zwischen Kaisers kalt amoralischer Schamlosigkeit und dem Versuch zu gefühlsbetontem Verhalten und Ausbrechen erkennen, während es bei Ulrich Marti, der sein Spiel auf innerem Erleben aufzubauen suchte, zu einem Stilbruch kam. [...]

Die nicht zahlreich erschienenen Zuschauer quittierten mit starkem Beifall die Arbeit unserer Bühnenkünstler, die sich für grosse Blumenspenden bedanken konnten. Seiner früheren Gewohnheit, an keine Premieren eigener Stücke zu gehen, ist Georg Kaiser, der als 65-Jähriger nun am Zürichsee wohnt, treu geblieben, so dass man vergeblich nach dem Autor Umschau hielt.

So ist eine frühere Institution wieder aufgenommen worden, die vor einigen Jahren aufgegeben worden war, da sie nicht rentierte. Die kleine Besucherzahl dieses ersten Abends wird nicht dazu angetan sein, für das Kammerspiel in diesem Jahr grosse Hoffnungen zu erwecken. Wir glauben aber nicht, dass kein Interesse für solche Veranstaltungen da wäre. Vielmehr mangelt es an den äussern Mitteln, um solche Abende erfolgreich zu machen. Es ist kein geeigneter Raum da. [...] Leider hat der vom blauen zum gelben umgestrichene Saal der Mustermesse nicht an Atmosphäre gewonnen und die Bühne, obwohl nach vorne etwas vergrössert, ist ein Küngelistall geblieben, in dem sich die Schauspieler an den, wenn auch nur spärlichen Dekorationen stossen. [...]

Zweimal Amphitryon

29.4.1944, Uraufführung, Schauspielhaus, Zürich. Dir.: Leopold Lindtberg; sets: Teo Otto; Margarethe Fries (Alkmene); Lukas Ammann (Amphitryon); Wolfgang Langhoff (Zeus); Therese Giehse (Amme).

576. Bernhard Diebold, *Die Tat*, 2.5.[1944].

[...] Im letzten halben Jahr – hier in der Schweiz – entsprangen seiner [Kaisers] ingeniösen Spielkunst allein drei Dramen aus hellenischem Stoffkreis: *Pygmalion*, *Bellerophon* und *Zweimal Amphitryon*. Es waltet hier aber nicht die seit Shaw bis Giraudoux beliebte geistreiche Parodie der alten Mythen, sondern eine neue Sinngebung und Vertiefung des Themas. Als Beweis für diesen Ernst mag schon erkannt werden: dass Kaiser die sonst allein geübte Prosa im Drama hier mit dem Vers vertauschte – dass er die gläsernen Kurz-Sätze seines früheren geheimnisreichen und sarkastischen Sprachtons aufgab, um in herrlichen Rhythmen den an sich banalen Vorgang der Amphitryon-Affäre in hohes Symbolgeschehen umzusetzen.

Was die Sage von dem Frauenverführer Zeus erzählt – wie er verwandelt als Schwan oder als Stier die Schönsten des Landes betörte und sich in solcher Metamorphose vor Junos Eifersucht zu tarnen suchte – das spricht nicht gerade für die stolzeste Würde des Göttervaters – am allerwenigsten, als er sich der treuen Alkmene von Theben nicht mittels eines phantasiereicheren Zaubers zu bemächtigen vermochte als durch die Verwandlung in die genaue Gestalt des Gatten der zu Verführenden: Amphitryon. Dieser frivole Streich des olympischen Don Juans wurde denn auch von den Dramatikern seit Plautin bis Molière und Giraudoux nur als Komödie behandelt: weil Vater Zeus hier nun einmal nicht ernstzunehmen war. Georg Kaiser aber gelingt das Kunstwerk – um nicht zu sagen 'Kunststück' –, den tiefsten Ernst in die burleske Form zu giessen und die empörende Peinlichkeit der Täuschung auszumerzen.

Denn der Getäuschte ist nicht mehr ein braver und verliebter Gatte, sondern ein kriegswütiger General, der von der Hochzeit mit Alkmene schlicht und schlank davonläuft in den Krieg gegen Pharsala, der durchaus nicht so heftig gedrängt hätte. Aber da war eben die neue Rüstung! [...]

Das hört der Gott, erbarmt sich der Entrechteten [Alkmene] – und er erscheint ihr nun als Ziegenhirt mit den geliebten Zügen ihres Amphitryon. Kein Räuber ist er mehr, sondern ein Tröster und Spender der Liebe. Kein Ehebrecher – wo die Ehe nicht einmal vollzogen war – sondern ein Rächer verschmähter Liebe – und ein Richter des Ehefrevlers

Amphitryon. Und so erscheint er als sein 'besseres Ich'.

Aber auch selber spaltet der Gott sein Wesen in 'zweimal Zeus' – da er von diesem reinen Wesen in seiner kühlen Göttlichkeit menschlich erwärmt wird – ein Liebender in der Gestalt des Menschen. Die Fleischwerdung des Gottes in Amphitryons Gestalt sowie die Zeugung des neuen Menschen Herakles wird für Alkmene zum mystischen Ereignis: denn im Wachbewusstsein muss sie wohl ihr Kind als Spross eines zur Liebe verwandelten Mensch-Amphitryons erkennen. Aber im Traumzustand der nächtlichen Vermählung erlebte sie den stellvertretenden Gott. Und diese auch 'zweimalige' Alkmene – als Bewusste und als Unterbewusste – wird zum Symbol des immer wieder erlebten Wunders: dass jeder Geliebte sich in den Armen der Geliebten zum Gott verwandelt – und dass an jeder Lebenszeugung wahrhaft Liebender das Göttliche beteiligt ist.

Neben dieser Innenhandlung im Geheimnisreich der Seelen spielt nun die äussere Aktion des Dramas draussen in der Welt – wo man die zwei Amphitryons noch lange nicht als Doppelgänger eruiert hat. Den Mensch-Amphitryon sehen die Feldherren im Kampf, im Zelt – und sie wissen, dass er als Kundschafter in Feindesland auszog, um schon den nächsten Krieg vorzubereiten; und zwar in der Maskierung – eines Ziegenhirts! Ach, er missbraucht das Kleid des Friedens –, das gleiche, in dem nun Zeus Alkmenen beglückt. Ziegenfell und Rüstung werden gegeneinander ausgespielt als Symbole von Hass und Liebe, von Krieg und Frieden. Der Mensch-Amphitryon redet nur vom Kampf in der Rüstung – der Gott-Amphitryon spricht nur von der Liebe in der Tracht idyllischen Naturdaseins.

Aussage steht gegen Aussage. In unerhörten Steigerungen führt Kaiser sein Drama zur Lösung – vom Zusammenprall der Hauptleute mit den regierenden Greisen bis zur Zeugenaussage der zwischen Wirklichkeit und Traum sich fühlenden Alkmene – und bis zur leiblichen Gegenüberstellung der beiden Amphitryons: als Mensch und Gott. Und wenn in der Schlussapotheose Zeus zum bekennerischen Pazifisten wird, so will das zwar zu seinen üblichen Emblemen von Donner und Blitz nicht ohne weiteres passen – denn hier spricht Georg Kaiser ganz persönlich als Zeitgenosse eines grauenhaften Krieges. Aber das Schwert ist ja in des Richters Hand ein anderes Zeichen als in der Faust des männermordenden Schlachtenhelden. Und Amphitryon, der Mensch, muss im Symbolgewand des Hirten der Natur wieder den Frieden und die Liebe lernen.

Die Aufführung eines so doppelsichtigen Gedichtes, das im sichtbaren Spiel nur das *Gleichnis* durchaus unsichtbarer Seelenvorgänge verkörpert, ist ein Problem für die Regie. Wenn auch ein feiner Kopf wie Lindtbergs sich gewiss der Zwei-Deutigkeit dieser Symbolik bewusst war, so kam – selbst mit Teo Ottos szenischer Hilfe – doch nicht jenes Zwielicht in die Atmosphäre, in dem die Gestalten wie im Dämmerzustand 'erscheinen' müssten. Und auch der Redeton blieb sich zu wirklich im Alltag unserer Welt – zu rezitativisch al secco

– wie Operntext ohne Musik, die schliesslich doch im Sinn der Jamben mitschwingt. Und wenn Alkmene sich des Gottes Liebe in Margarethe Fries' reiner Erscheinung und vornehmer Tongebung würdig erwies, so wirkte sie doch nur im Tagbild ihres Bewusstseins, verlor sich aber nicht in die Traumgestalt ihrer Nächte.

Für die Doppelgänger hatten Ammann als Mensch und Langhoff als Gott sich wohl um ihre Maske sorgfältig bemüht – aber sie markierten doch nur zwei Fehlbesetzungen, für die die Musen dieser bewährten und interessanten Spieler nicht verantwortlich zu machen sind. Denn Langhoff ist zu wenig Liebhaber und Ammann zu wenig Soldat – und alle beide strahlen weder aus Gestalt noch Stimme das sagenhafte Fluidum. Und die Greise und Hauptleute verfallen nicht dem Wahn und dem Entsetzen über die doppelte Sicht in die zerspaltene Welt. Dafür erkannte man um so deutlicher die stilistische Spaltung etwa beim Auftritt des mit starrer antiker Maske angetanen Sängers, der sich nicht als Rhapsode, sondern als realistischer Sprecher gab.

Wurde also die Stimmung 'zwischen Schein und Sein' nur selten empfunden, so ist der symbolische Einfall Lindtbergs hoch zu rühmen: dass Amphitryon im zweiten Aktschluss durch das sich öffnende Zelt nicht 'hügelab' in die Weite schreitet, sondern direkt in den Palast von Theben, um in der Seele seines göttlichen Doppelgängers sein besseres Ich zu suchen. Auch im Abschied Amphitryons von Alkmene kam das Spiel zu seiner Tiefe. Wir wollen uns über diese Bemühung des Schauspielhauses trotz allem Einwand freuen, weil ein Dichtwerk hohen Ranges dem Publikum ins Bewusstsein gespielt wurde – und manch einer, der begeistert klatschte, vielleicht jetzt auch zur Lektüre Kaiserscher Dramatik greift. Denn erst in der Verinnerlichung des Lesers erhellen sich ganz die Visionen des Denk-Dichters.

577. B., *Zürichsee-Zeitung* (Stäfa), 2.5.1944.

[...] Diesmal greift er [Kaiser] wieder einmal in die klassizistischen Saiten und kommt uns mit einem regelrechten Fünfakter, in fünffüssigen Jamben und formschöner Sprache geschrieben, mit einem Ernst der klassischen Haltung und Linienführung [...] Es sei nicht verhehlt, dass dieser an sich sympathische Ausklang mit dem programmatischen Ausblick auf das Zeitgeschehen unserer Tage nicht durchaus überzeugend berührt – viel eher können wir uns mit der Tatsache abfinden, dass der in allen Dramenstilen gewandte Georg Kaiser nach oft gezeigtem, pathetischem Realismus mit einem Versstück überrascht, dessen dichterische Qualitäten nicht zu verkennen sind; eine gewisse Langatmigkeit der Handlungsführung, die unmittelbaren Wirkungen hinderlich ist, darf allerdings auch nicht verschwiegen werden.

Diese Uraufführung mit vorbildlicher Stilsicherheit vorbereitet zu haben ist das Verdienst von Leopold

Lindtberg, dem in Teo Otto ein gleichermassen einfühlender Schöpfer der stimmungsechten Bühnenbilder zur Seite stand. Wolfgang Langhoff als lyrisch gestimmter Zeus und Lukas Ammanns herb und männlich zupackender Amphitryon verwalteten ihre gegensätzlichen Aufgaben mit bestem Erfolg und reifem Können. Margarethe Fries spielt die zwischen den beiden Amphitryonen hold verwirrte Alkmene mit feinen Zügen; ihre edle Gestalt und Haltung ergeben zudem Bilder von echter Schönheit. Neben diesen drei Zentralfiguren treten alle anderen Rollenträger stark zurück; doch werden auch die kleineren und kleinsten Aufgaben mit Verantwortung betreut – wir nennen Therese Giehse als Amme [...] Die trefflich abgestimmte Musik von Paul Burkhard gibt einigen mythisch-zauberhaften Momenten die zutreffenden Akzente. – Der Gesamteindruck dieses Abends ist trotz umsichtiger Führung des Zusammenspiels und der Einzelgestalt recht zwiespältig. Warum? Nach der Formulierung des Dichters Georg Kaiser ist 'einen Gedanken zu Ende denken' der richtige Weg, ein Drama zu schreiben – nun, er hat sich oft genug als grosser Könner erwiesen in der Kunst dieses 'Zu-Ende-Denkens' – diesmal will uns scheinen, hat ihn die unerlässliche Kraft des seelischen Mitschaffens nicht befeuert.

578. Bg., *Volksrecht*, 6.5.[1944].

[...] War die Verwandlung des Göttervaters in Schwan, Stier und Wolke ursprünglich die List, um das Misstrauen der geliebten Frauen und Heras Eifersucht zu zerstreuen und um so ungestörter vom Nektar der Erdenliebe zu kosten, so hat Georg Kaiser in frappantem Gegensatz zu Plautus frühem Vorbild und zu Molières Ehebruchskomödie eine Drehung der Fragestellung um rund hundertachtzig Grad vorgenommen, bei der es nun weit weniger um die erotischen Abenteuer des Zeus, als um die eigentliche Schicksalsfrage eines Menschenlebens geht, die im Konflikt und in der freien Wahl zwischen Ruhm oder Liebe liegt. Der Dichter Kaiser stellt die Unvereinbarkeit der beiden Prinzipien mit der letzten Hellsichtigkeit dar, wenn er seinen Amphitryon in der Hochzeitsnacht, statt nach der begehrenswerten Alkmene, zur kalten Feldherrnrüstung greifen lässt, deren Fluch ihn immer weiter von den Quellen des blühenden Lebens in die Zerstörung der Kriege und in tödliche Wüsteneien treibt. Meisterhaft, wie Kaisers dramatische Begabung im ersten Akt die lyrischen Register zieht, um die Herrlichkeiten der Liebe in ihrem Gegensatz zu den rohen und asketischen Übungen des Soldatentums in hellstem Licht zu feiern; Leopold Lindtbergs Regie aber weiss diesen Reichtum der Instrumentierung mit sicherstem Stilempfinden zu interpretieren, wenn er den Anfang des Geschehens spielerisch auflockert, dass man zuweilen glaubt, in einen hymnischen Zyklus geraten zu sein, während die Fortführung

im Kommandozelt vor Pharsala in Regie und Bühnenbild (Teo Otto) Kompositionen schafft, die in ihrer Geschlossenheit und Herbe an etruskische Friese erinnern. In keinem zweiten Drama sind uns Georg Kaisers Genie, seine logizistische Fechtkunst, seine expressiven und expressionistischen Folgerungen und Kausalitäten so unerbittlich und darum auch so wahr und notwendig erschienen wie in diesem Zweikampf zwischen Ruhm und Liebe, in den wahrhaftig Mal um Mal ein Gott eingreifen müsste, um den Vorrang des Naturgewollten und Schöpferischen vor allen geistfernen Vermessenheiten einmal für immer darzulegen.

Was uns bei dieser neuen Kaiserschen Aufführung besonders begeistert und einnimmt, ist die Gabe des geborenen Dramatikers – dem wir bis heute gegen 60 Bühnenstücke verdanken! – das Allgemeingültige so fassbar, so stimmungsgeladen und so figürlich packend zu machen, dass man oft meint, dem Ringen verschiedener Sternkreise beizuwohnen. Dabei ist Kaisers Sprache in diesem Präzisionswerk der Logik und der Intuition lebendiger und poetischer denn je, und zwar so über alle Massen verdichtet und kristallklar, dass man wohl erst nach erfolgter Lektüre in den vollen Genuss aller seiner Kostbarkeiten gelangen dürfte. Nicht überzusehen sei der visionäre Glanz, der über dem ganzen Geschehen liegt; denn die Handlung verdankt im Grunde thematisch ihren Ursprung Alkmenes Traum, ihren Amphitryon nicht als Krieger, sondern als liebenden Menschen zu erleben, und wäre es in der Gestalt eines armseligen Ziegenhirten...

Die Aufführung kommt dem Charakter von Georg Kaisers Stück sehr nahe. Besonders glaubhaft wurde dabei das Spiel auf verschiedenen Ebenen der Empfindung ausgedrückt, am herrlichsten in der schwebenden Darstellung von Margarethe Fries' Alkmene und dem städtetilgenden menschenfeindlichen Amphitryon Lukas Ammanns, während Wolfgang Langhoffs Zeus den Absichten des Dichters im Finale des Richtspruchs am nächsten kam. Eine erfreuliche und eindrucksvolle Premiere, die rege Anteilnahme verdient...

579. wti., *N. Z. Z.*, 1.5.[1944].

[...] Wie Kleist, geht es auch dem jüngsten Ausleger der Amphitryon-Fabel, Georg Kaiser, um eine Vertiefung des Vorwurfs. Kaiser ist noch konsequenter als Kleist. Er merzt die derbe, lustspielmässige Note, die dem Stoff bis dahin anhaftete, gänzlich aus. Die drastische Parallelhandlung des Dienerpaars Sosias-Charis ist verschwunden, kein Hermes begleitet mehr Zeus auf die Welt, um in der Gestalt von Amphitryons Diener Sosias sich der Gunst der Dienerin Charis zu erfreuen. Es bleibt nur noch Alkmene zwischen den beiden Amphitryon – dem Gott und dem Menschen. [...]

Der Theaterbesucher wird zum kundigen Thebaner. Er weiss am Schluss von Kaisers Schauspiel deutlich Bescheid:

hauptsächlichstes Anliegen war es dem neuen Bearbeiter des alten Stoffes, am Beispiel Amphitryons die Zwiespältigkeit menschlichen Wesens und Tuns aufzuzeigen, für die Missachtung des Göttlichen durch das Tierische zu Strafe und Sühne aufzurufen. Befreit von allen Lustspielzügen ist *Zweimal Amphitryon* zum Kriegsführerdrama geworden, mit deutlichsten Beziehungen zu Erscheinungen und Geschehnissen unserer Zeit. – Mit bewundernswerter [sic] Folgerichtigkeit hat der "Denkspieler" Georg Kaiser diese Umdeutung vollzogen. In fünf knappen Akten, die das Spiel aus anfangs voll begonnener Doppeldeutigkeit immer mehr an die deutliche Lösung heranführen, wird das Schicksal Amphitryons, der den Kräften der Zerstörung mit List und Gewalt diente, beleuchtet. Mit List, Trug und Gewalt. Sind aber List und Trug nicht auch die Mittel, deren sich der selbstherrliche olympische Richter bedient, wenn er in der gestohlenen Gestalt eines anderen Mannes zu prüfen unternimmt? Hier ist der wunde Punkt des Fabelstoffes, der Kaiser trotz bewusster [sic] feinfühliger Auslegung des Zeusmythos nicht wegzuräumen vermochte. Kleist hat sich für moderne Menschen viel befriedigender behandeln können.

Indem es ist der Künstler, der uns das Mysterium des Gottes in menschlicher Gestalt überzeugend zu vermitteln vermochte. Paetow und auch noch Müller stellten dem Schauspieler das Aufgabengebiet des allerdings oben Genannten. Wo die Truggestalt des Zeus aber ernsthaft in Erscheinung tritt, hat der Bühneninterpret einen schweren Stand. In unserer der Ehre einer Georg Kaiser-Uraufführung sich durchaus würdig erweisenden Inszenierung von *Zweimal Amphitryon* ist Wolfgang Langhoff diese heikle Aufgabe überbunden. Er bewältigt sie mit der ihm eigenen Sauberkeit des sprachlichen und gestalterischen Ausdrucks sehr sympathisch, bis an die Grenze dessen, was ihm, wie auch dem Autor, zu geben nicht möglich ist. Schon zum ansehen und schon in den Aufbrüchen des liebenden Herzens ist Margarethe Fries als hoheitsvolle Alkmene, in der äussern Erscheinung seinem göttlichen Konkurrenten recht nahe gebracht, stellt der vielseitige Lukas Ammann einen Amphitryon dar, der durch Gewandtheit, Temperament und bemerkenswerte Beherrschung der Dialektik Kaisers erfreut. Der Statur nach darf er als feldherrliches Leichtgewicht gelten. [...] Leopold Lindtberg sorgt sehr fein für die dynamischen und tonlichen Abstufungen in der Wiedergabe von Kaisers Dramen und erweist sich in der Einzelregie wie in der Präsentierung der von Akt zu Akt sich deutlich steigernden Ensembleszenen als ausgezeichneter disponierender Spielleiter. Der Gott, der Unsichtbare, hat ihm aus Elementen der Stuttgarter Inszenierung von mehr schlagfertiger Wirkung geboten, die den folgenden Akten Belebung verleihen. – Das das Spiel mit gespannter Aufmerksamkeit folgende Publikum zeigte sich von Akt zu Akt beifallfreudiger und spendete am Schluss langanhaltenden, starken Applaus.

580. -nn., *Neue Zürcher Nachrichten*, 3.5.[1944].

[...] Nun hat das Zürcher Schauspielhaus einem neuen Kaiser-Drama zum Bühnenleben verholfen und, vielleicht durch Zufall, gerade jenes Werk erwählt, dessen Eigenart am wenigsten die alte Löwenklaue verrät. [...] Amphitryon ist so zwar nicht zum Stammvater des Herkules, wohl aber zum Ausgangspunkt einer Reihe von Amphitryondramen und -komödien geworden, deren berühmteste Autoren Plautus, Kleist, Molière und Giraudoux sind.

Kaiser ging nicht in der Richtung jener Autoren, die den ungeheuren Stoffreich Almenes zu einem Intrigenspiel in antiker Verbrämung ausmünzten. Sein glasern-klares Verfahren unterfängt sich, edlen klassischen Maß dramatischer Form mit neuem vertieftem Inhalt zu füllen; der außerordentlichen Einfühlungsgabe des Dichters gelingt dieses Kunststück hervorragend.

[...] Hinter der Spielfabel weiten sich aber auch die Abgründe der Seele und die Aussichte in eine Welt, wo wieder Liebe an die Stelle des Hasses tritt, wo der Begriff menschlicher Ehre durch wieder zur aufbauenden Liebe zusammenfindet.

So tief steckt Kaiser. Und doch gelang ihm kaum jener Durchbruch zur lebendigen Staatsbetrachtung dieser hochgemuten Geistesbrücke, gelang ihm vor allem nicht was bei seiner in vielen Werken schon bewiesenen profunden Bühnenkenntnis vielleicht am meisten verwundert) die Übersetzung der gedankentiefen Anlage in blutvolle Theaterströme, die uns mitgerissen und emporgehoben hätten. Wohl fliesst sein Vers in bald verträumten, bald rauschenden und blendenden Perioden dahin, doch das Spiel hat als ganzes etwas Schablonenmässiges, fast rechnerisch Ausgeklügeltes, packt uns wohl zeitweise in Einzelheiten und trefflichen Formulierungen, kaum aber je im hingerissenen Gefühl. Es weht ein kühles Lüftchen um diese Wiedergeburt einer klassischen Dichtung, die etwas verloren zwischen hellenischer Heiterkeit und antiker Tragik steht.

Wir glauben kaum, dass die Schuld dafür der Aufführung unter Lindtbergs Regieführung angekreidet werden darf. Das Problem dieses Doppelgängerdramas lässt dadurch, dass sich die beiden Amphitryon-Darsteller (hätte sie sich nicht als Doppelrolle von selben Darsteller spielen lassen) kaum je wie im Spiegelbild gleichen können, immer einen ungelösten und auch für den Zuschauer peinlichen Rest zurück. Lindtberg spielte diesen Kaiser sicher sehr wertgetreu, mit gedämpften Tönen, mit Lust Amazonen als weiblichen Amphitryon und Langhoff als Jove, beide als Marionette Gottes als Klimax an der vollen Entfaltung ihrer Mittel gehindert, da der Bau dieses Dramas mehr Kopfnicke als Schläge des Herzens zulässt. Auch Irma Schmidhäuser, einfach und ohne Farben, verliessen diese Richtung eines strengen Stiles nicht.

So sass das Publikum etwas kühl in der Geisteswelt dieses 'Denkspielers' Georg Kaiser und sehnte sich nach den Atemstössen eines heissern Bühnenspiels. Wir sind überzeugt, dass Georg Kaiser auch dafür ein geeignetes Werk in Bereitschaft hält.

581. H. W., *St. Galler Tagblatt*, 10.5.1944.

[...] Georg Kaiser, einer der grössten lebenden Dramatiker, hat sich nun dieses reizvollen Themas in einer aktuell zu nennenden Art bemächtigt. Die Lichter eines fünfaktigen Jambendramas ruhen nicht auf der seelischen Verwirrung der schönen Alkmene, sie belächeln nicht die nicht sehr einfallsreiche List des Göttervaters, sich in der Gestalt des eigenen Gemahls bei Alkmene einzuschleichen, sondern sie machen die Mythe um Amphitryon zu einem Kriegführerdrama, das zeigt, wie verhasst den Göttern der männermordende heuchlerische Krieg ist. Der höchste Gott straft den Kriegsfanatiker Amphitryon in seiner eigenen Gestalt. [...] Kaisers Drama, an Listen und Verwechslungen alten griechischen Dramenstoffungen ähnlich, hat gedanklich und dramatisch keinen leichten Stand. Sein Zeus geht mit Lug und Trug und List gegen die kriegerischen Ambitionen des Amphitryon vor. Sind aber Lug und Trug Mittel, um den männermordenden Krieg aus der Welt zu bannen? fragen wir uns. Ergriffen hat lediglich das Schlussbild des sprachlich sehr gepflegten Fünfakters. Die Worte, die der abschiednehmende Gott zu seiner königlichen Geliebten spricht, sind von grosser dichterischer Schönheit. Die vier anderen Akte erinnerten aber in ihrer kühlen, virtuosen Handhabung der Sprache und in einer gewissen Armut der Handlung an jene unzähligen Klassikeraufführungen, die sich heute nur noch auf den Schülerbühnen der Gymnasien zu halten vermögen. Trotz der hervorragenden schauspielerischen Wiedergabe im Zürcher Schauspielhaus war man von dem neuesten Werk Kaisers gefühlsmässig nicht sehr gefesselt. Doch hat es in hohem Grade interessiert.

Das Floss der Medusa

24.2.1945, Uraufführung, Stadttheater, Basle. Dir.: Robert Pirk; sets: H. Siegrist; Armand Ferralli (Allan); Judith Burckhardt (Ann).

582. kw., National-Zeitung (Basle), 27.2.1945.

Wenn man es als eine der wesentlichen Aufgaben des Theaters betrachtet, Zeitspiegel und moralische Anstalt zugleich zu sein, so wird Georg Kaiser dieser Forderung mit seinem Stück *Das Floss der Medusa*, das am letzten Samstagnachmittag am Basler Stadttheater seine Uraufführung erlebte, auf eigene Weise gerecht. [...] Auch in seiner neuesten Schöpfung ist, trotz des gesteigerten Realismus, seine ursprüngliche Anlage und Haltung erkennbar, und das Problem, das er aufgreift, stellt nur eine Variation seines Grunderlebnisses dar, das seine früheren Stücke charakterisiert: der Gegensatz einer gefühllosen, erstarrenden Zivilisation zu einem lebendigen, sich frei und weit entwickelnden [sic] Menschentum. Der mechanisierte Krieg bedeutet ihm geradezu die Ausgeburt und logische Konsequenz einer sich immer mehr nach primitiv-animalischen Prinzipien ausrichtenden menschlichen Denkweise, welche durch die Vermischung von Vermaterialisierungstendenzen mit der Pflege einer raffiniert getarnten, hochgezüchteten Pseudokultur, die Kinder ihrer eigenen Anhänger in den Schoss der dunklen Erde verbannt.

Kinder sind es, über denen sich unter dem Krachen der Explosionen und dem Aufblitzen der Geschütze der Vorhang hebt und deren Schicksal der Dichter in einem Geschehen, das sich über sechs Tage hinzieht, mit grausamer Sachlichkeit enthüllt. Was hilft ihnen da das Rettungsboot, wenn ihre jugendlichen Seelen bereits von der trostlosen, geistigen Pest, die unter den Erwachsenen wütet, und deren Erreger man in der rücksichtslosen Hemmungslosigkeit der heutigen Menschen deutlich erkennt, angesteckt sind, und wenn ein überlieferter Aberglaube eine Krise heraufbeschwört, an der sich die Geister scheiden müssen. Es ist das Mädchen Ann, das die Fackel der Unruhe in die Zwangsgemeinschaft der unglücklichen dreizehn Kinder wirft und eine Diskussion über den christlichen Glauben und die Kirche heraufbeschwört, die in der Schärfe der Auseinandersetzung unter Erwachsenen ihresgleichen sucht. An diesem jungen, fanatisierten weiblichen Geschöpf entzündet sich das Herz des halbwüchsigen Allan, der Ann vor ihrer eigenen unerbittlichen Grausamkeit rettet, und das Los, das ihr selbst den Hungertod bestimmt, mit den übriggebliebenen leeren Zetteln ins Meer wirft. Die symbolische Heirat der

zwei Kinder ist mehr als eine blosse Nachahmung der Erwachsenen, und die List, den ahnungslosen Partner ins Zelt am Bootsende zu locken, damit sich die andern des unerwünschten Dreizehnten auf gewaltsame Weise entledigen können, ist die List eines erfahrenen gefühlkalten, berechnenden Weibes. Ihr ist die Masse der Kinder hörig geworden; aber ihr Wille und ihre Gesinnung zerbrechen an der unbeugsamen Haltung des in der Tiefe seines fühlenden Herzens aufgewühlten Allan, der sich opfert und sich lieber von den Kugeln der feindlichen Maschinengewehre durchlöchern lässt, als dass er seine Menschenwürde verraten würde.

In stärkster dialektischer Spannung behandelt Kaiser seinen Stoff wie ein klar umrissenes mathematisches Problem. Die Linien, die er in den einzelnen Bildern scheinbar beziehungslos verfolgt und wieder fallen lässt, schneiden sich mit unheimlicher Präzision in einem festgelegten Punkt, und Worte, die zunächst in den leeren Raum gesprochen werden, gewinnen ihre unmittelbare Bedeutung in der scharfen Zuspitzung des Dialogs im Höhepunkt des dramatischen Geschehens, das sich in den ersten zwei Bildern nur schleppend entwickelt. Erst dann ist ein starker innerer Rhythmus, der seine Kraft mehr aus dem Thema und der Idee als aus den Gestalten schöpft, spürbar. Die Charakteristik seiner Figuren wird seinen Gedankengängen konsequent untergeordnet, an Nüancierung ist dem Autor offensichtlich nicht gelegen, und er bewährt sich in dieser Beziehung als terrible simplificateur. Was sich bei diesen Kindern scheinbar so klar und selbstverständlich aus dem Gefühl in Worte kleidet, liegt unbestreitbar in allen seinen Möglichkeiten wie ein Bazillus eingekapselt in ihnen. Er treibt die Keime in kürzester Zeitspanne künstlich in die Höhe, übernimmt die Zeitraffertechnik des Films und ignoriert das organische, innere Wachstum des Kindes. Damit wird keineswegs etwa der Eindruck der Frühreife erweckt, sondern die Einsicht erkannt, dass der Erwachsene durch Kindermund spricht, selbst wenn man den Krieg als entfesselnde Kraft in Rechnung stellt.

Mit einer Sprache, deren epigrammatische Prägnanz oft überspitzt wird und fast in formelhafter Manier erstarrt, um dann wieder in geballten Sätzen Wesentliches auszusagen, lässt der Dichter sein eigenes Erlebnis der kriegserfüllten Gegenwart in sein Werk fliessen. Eindrücklich zeigt er die Gefahr, die unserer wahren Kultur droht, wenn jene Elite, die ihr innerlich verbunden sein sollte, leichtsinnig und frevelhaft preisgibt, was den Menschen adelt. Noch ist er darüber nicht völlig verzweifelt; denn noch glaubt er, dass sich unter der heranwachsenden Generation Menschen wie Allan finden und sich schliesslich freiwillig opfern, um als einzelne den Sieg über die Brutalität und die Herrschaft der primitivsten Instinkte zu erringen. Dass Kaiser ihn dadurch in Parallele zu Christus setzt, ist keine Blasphemie; wenn er aber so weit geht, den toten Knaben im letzten Bild in Kreuzesform quer übers Boot liegen zu lassen, huldigt er einem persönlichen Geschmack, der auf Ablehnung stossen

muss, besonders bei allen jenen, denen sein leidenschaftliches Anliegen durch das Stück selbst klar geworden ist. Dieses gipfelt in der unausgesprochenen Verpflichtung der verantwortlichen Nachkriegsgeneration, sich aufzuraffen und den Willen aufzubringen, aus dem bestehenden Chaos heraus neue Kräfte zu aktivieren und durch die Besinnung auf den positiveren Sinn unseres Daseins, den kommenden Geschlechtern neue, wirklich echte Lebensimpulse zu vermitteln.

Diese ernste und strenge Forderung aus der trostlosen Atmosphäre des Dramas wirksam werden zu lassen, stellt den Regisseur vor eine anspruchsvolle Aufgabe, die durch den Umstand, dass die Rollen mit Kindern besetzt werden müssen, noch kompliziert wird. Robert Pirk hat sie im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten künstlerisch eindrücklich verwirklicht und das grosse Risiko eines Experimentes auf sich genommen. Die Jugendlichen werden straff als Kollektiv zusammengehalten, aus dem nur die beiden Hauptgestalten Ann und Allan darstellerisch herauswachsen können. Die Leistung der jugendlichen Heldin (Judith Burckhardt) gelangt da zu stärkster Wirkung, wo sie im Eifer des Spiels jede Theatralik und Manier vergisst und mit dem ihrem Alter eigenen, naiven Fanatismus und Angriffslust ihren Standpunkt vertritt. Dann gelingt es ihr auch in ihre Bewegung jene entspannte Gelöstheit zu legen, die ein Gegengewicht zu der schwer befrachteten Sprache des Dichters bildet. Ihr ebenbürtig hat sich Allan (Armand Ferralli) in seine Rolle eingelebt und die Gestalt des schwärmerischen, explosiven Jünglings glaubhaft zu machen vermocht. Die Wortkargheit der andern wird durch den nicht zum Reden zu bewegenden und vom Schicksal gezeichneten Knaben Füchslein noch unterstrichen; um so grössere Bedeutung erlangt die Geste und die Bewegung der gesamten Kinderschar. Die Fähigkeit, die Kinder, die noch nie auf einer Bühne gestanden haben, so diszipliniert zu schulen und zu erreichen, dass praktisch kein einziges Wort durch sprachliche Unsauberkeit verloren geht, bedeutet eine Leistung für sich.

Der Bühnenbildner H. Siegrist hat mit bescheidenen Mitteln die Stimmung der Meer- und Weltverlorenheit zu voller Wirkung gebracht und die Intentionen des Dichters mit zaubervollem Farbenspiel verdeutlicht. So floss alles, Bild, Sprache, Bewegung, zu einer Einheit zusammen, dass das Stück seinen Eindruck auf das Publikum nicht verfehlte und eine Wiederholung der Aufführung in einer Abendvorstellung angezeigt wäre.

583. Gg., *Basler Nachrichten*, 26.2.1945.

Es war eine Uraufführung gewissermassen aus der Welt. Auch wenn man in Betracht zieht, dass eine letzten Endes echolose Aufführung dieses Stückes sowohl diesem selbst als auch seinem Autor Georg Kaiser schicksalsverwandt ist, dass

es gleichsam zu ihm gehört, dass es an einem Samstagnachmittag uraufgeführt wird, wo viele Besucher zu kommen gehindert waren, die zu einer Abendvorstellung gekommen wären, so ist es doch bemühend und eigentlich nicht erklärlich, dass die Gefolgschaft ausblieb, auf die es eigentlich angekommen wäre, die Gefolgschaft, die nach 'dem Neuen' ruft, nach dem Neuen neugierig zu sein vorgibt, nach dem kühnen Experiment, und die es tragen muss, wenn es gemacht wird. Wo bleibt auch in so einem Fall die Jugendtheatergemeinde?

Das Floss der Medusa und seine Aufführung war so ein kühnes Experiment, und das Publikum, das nicht da war, ist dabei ähnlich durchgefallen wie bei der Zürcher Aufführung der *Fliegen* Jean Paul Sartres, und man weiss nicht, ob es tröstlich ist, dass wir darin von unserer Zeit gezeichnet sind, über die wir nicht hinaus können.

Denn es ist doch wohl zunächst einmal völlig gleichgültig, ob dieses Experiment Brüche aufweist, nachdem es ja gerade deshalb ein Experiment ist, weil es unbegangene Wege einschlägt, auf denen Sicherheit nicht verbürgt ist. Gewiss ist Kaisers Stück von einer so kristallisierten, fast schon anorganischen Luzidität, dass es sich durch sich selbst gleichsam in den luftleeren Raum aussetzt. Es ist so ausgesetzt wie das Boot der dreizehn Kinder auf dem offenen Weltmeer, das sein alleiniger Schauplatz ist und die Gleichnishaftigkeit der Welt auf seinen verlorenen Punkt sammelt. Die Sprache, die dem gedanklichen Gerüst Gewand gibt, ist wie dieses selbst von durchsichtiger Schwerelosigkeit, von äusserster Sparsamkeit, von kalligraphischer Dürre im Dienste der dramatischen Konzeption und Verdichtung. Zugleich ist gerade deshalb jedes Wort mit einer den Wortkörper fast sprengenden Bedeutungsschwere belastet, weil in jedem gleichsam dazu ausgeholt wird, die Welt einzukreisen. Dies schliesst eine Rückbezüglichkeit jeder Wortbedeutung, jeder Handlung, jeder Geste, jedes bewegten Gegenstandes ein, die im Vordergründigen, tatsächlich Sichtbaren zu einer farblosen Handlungslosigkeit führt. Denn die leisesten Konstellationsveränderungen im Vordergründigen bewirken in der Projektion auf die dahinter liegende Ebene des Doppelsinns riesige Ausschläge, die das ganze durch sie erzitternde gedankliche Gerüst durchlaufen. Die eigentliche Handlung spielt sich auf dieser Projektionsebene ab, und da ist sie von einer atembeklemmenden Spannung, die durch eine ausserordentliche dramatische Disziplin gemeistert und einem Kulminationspunkt zugelenkt wird.

Was geschieht auf diesem Boot, auf dem dreizehn dem Schiffsuntergang entgangene Kinder unter völliger Voraussetzungslosigkeit das Leben neu anfangen und ordnen, nachdem sie losgelöst sind von allen Bindungen und von der Welt der Erwachsenen, die die jetzige Wirrnis verschuldet haben? Die menschliche Gesellschaft beginnt sich von neuem zu konstituieren. Die Kinder glauben bloss, dass sie dem Menschsein, der 'condition humaine' entronnen sind und,

herausgelöst aus der Verstrickung in die Schuld, von vorne anfangen können. In Wirklichkeit haben sie mit sich selber die vom Menschsein unzertrennlichen Kräfte in das Boot mitgebracht mitsamt der inneren Situation ihrer Zeit. Die Erdkräfte, die chthonischen aus dem Reich der Mütter, regen sich zuerst: Ann, die die Flasche mit der nährenden Milch gerettet hat. Dann erwacht die geistige, die schöpferische, ordnende, gestaltende Welt zum Bewusstsein: Allan, der von der Milch trinkt und Ann vom ersten Augenblick liebt, Allan, der immer wieder das Mittel erfindet und das Tätige anspornt, um aus scheinbar auswegsloser Situation herauszukommen. Auf sein Geheiss rudern die Kinder, um vielleicht einem kreuzenden Schiff zu begegnen, hängen sie einen Wimpel aus, als es vor Erschöpfung mit dem Rudern nicht mehr geht, trommeln sie, als der Nebel die Sicht nimmt, um sich bemerkbar zu machen. Er leitet sie, weil er an die Macht der Idee glaubt, weil er das Gute verkörpert, die Selbstlosigkeit, die Nächstenliebe.

Nachdem sich die Gesellschaft von Zwölfen als Gesamtheit zur Kenntnis genommen hat, entdeckt sie den Dreizehnten: Füchslein, rothaarig und sommersprossig, der Ausgestossene, der Unmündige, 'einer der Geringsten' würde ihn die Bibel nennen. Er ist zum vornherein der Benachteiligte, der Unrecht hat, weil er nachher zu einer Gesamtheit dazu kam, die sich als vollständig erachtete. Aber in seine Hand ist das Licht gegeben; er besitzt eine Taschenlampe. Vom ersten Augenblick an ist Ann seine Feindin, Ann, der blinde Selbsterhaltungsinstinkt, die Macht der Materie. Sie verweigert ihm die Milch, und sie entdeckt, dass nun der Dreizehnte in der Gesellschaft ist und durch ihn die Schuld, der Verrat am Menschen. Sie weiss nicht (wie sollte sie), dass sie selber dieser Dreizehnte ist: das Los, das denjenigen bestimmen soll, der zur Erhaltung der anderen aus der Gesellschaft der Essenden und Trinkenden ausgeschlossen werden soll, trifft sie. Nur Allan sieht es, weil ihr Los zu Boden fällt. Da er sie liebt, reisst er allen die Lose aus der Hand, bevor sie geöffnet werden, und wirft sie ins Meer, um Ann zu retten. Die Erde, die bösen dunklen Mächte, Kain, bleiben im Boot, müssen im Boot bleiben. Ja, Allan verbindet sich auf Tod und Leben mit Ann, erheiratet sie. Das höhere Selbst des Menschen, sein Wesen ist in Liebe entbrannt für die Materie, die ihn im Wirklichen bindet, die ihn aber zugleich ihrem Ungeist, der formalistischen Erstarrung unterwirft. Denn Ann denkt rein formalistisch, und unter Wahrung eines christlich scheinenden Formalismus bringt sie die Gefolgschaft der Kinder hinter sich, um mit dem Anschein der Rechtmässigkeit den Tod Füchsleins hinter dem Rücken Allans zu bewirken. Es ist die Tötung sogenannt 'lebensunwerten' Lebens im Namen der Menschheit.

Und die Umstände, die Tat-Sachen geben Ann recht. Alle Anstrengungen Allans zur Rettung schlagen fehl, während am Morgen nach der Nacht, in der Füchslein über Bord geworfen wurde, ein rettendes Flugzeug das treibende Schiff entdeckt.

Denn es wurde inzwischen die Flaschenpost aufgegriffen, die die Kinder mit der Mitteilung der Hochzeit und allen dreizehn Namen ausgesetzt hatten. Es könnte also nach dem Dreizehnten gefragt werden, wenn jetzt nur zwölf die rettend vom Himmel herniedergelassene Strickleiter erklettern. Aber die Welt ist dumm und stur. Auch sie nimmt nur die vordergründigen Tat-Sachen auf. Sie schreibt in den Zeitungen vom 'jüngsten Ehepaar der Welt' und glaubt, Füchslein sei ein Hund gewesen. Die Kinder entgehen der Rechenschaft. Allan nimmt die Schuld auf sich. Allan geht unter. Er bleibt im Boot, und mit der Lampe Füchsleins, die ihm die Kinder entwendeten, macht er sich einem feindlichen Flugzeug bemerkbar, dessen Bordwaffe ihn erschiesst.

Schon der skizzenhafte Versuch einer Analyse dieses von tieftraurigem Pessimismus geschauten Stückes macht augenscheinlich, mit welchen Schwierigkeiten eine bühnenmässige Verwirklichung zu kämpfen hat (wenn ihr auch zugleich unerhörte dramatische Effekte zugespielt sind). Es ist fast nicht möglich, den im Stück selbst liegenden Bruch zu überwinden, dass diese Kinder zwar Kinder, aber doch keine Kinder sind. Ihre Sprache ist gewissermassen niemandes Sprache, eine absolute Sprache, die Sprache eines äusserst subtil strukturierten gedanklichen Exerzitiums. Man wird zunächst diese Sprache aus dem Munde von Kindern als quälend unproportioniert, als 'unnatürlich' empfinden, um so mehr, als die Kinder aus dem Bedürfnis nach Verständlichkeit und Nachdrücklichkeit jedes Wort überbetont genau abschickten. Es kann aber sein, dass gerade die kindlichen Darsteller selber dem Regisseur Robert Pirk diese Darstellungsform aufgedrängt haben, weil sie nicht vom Können, sondern ganz vom Sein, vom Gefühl her spielen und deshalb nach dieser Form einer Stilisierung. Es ist sogar möglich, dass das Stück seinen Doppelsinn anders überhaupt nicht enthüllt hätte, als eben in dieser Brechung von echter Unechtheit und unechter Echtheit. Es wurde menschlich fassbar, gewann den farbigen Reiz der Lebensspielarten durch die Mischung, die die Kinder aus sich selbst bildeten, von einfachem Sein bis zu den ersten, besonders in den Hauptdarstellern weit gehenden Ansätzen der bewussten Spiegelung. Bei dieser Art der Darstellung hing sehr viel ab von der Wahl der Darsteller. Sie war sehr glücklich und traf sowohl in dem hellen Reiz des jungen Mädchens für Ann (Judith Burckhardt) als auch für die träumerische Bestimmtheit Allans (Armand Ferralli) das Höchstmögliche, fand im kleinen Träger der stummen Rolle Füchsleins einen Darsteller von ergreifender unwissender Dichte durch sich selbst. Alle Kinder und besonders der Regisseur Pirk (Bühnenbild H. Siegrist) leisteten eine enorme Arbeit mit voller Hingebung ihrer Kräfte, um der Verwirklichung des Stücks sein Gesicht zu geben.

584. wf., *Arbeiter-Zeitung* (Basle), 28.2.1945, incomplete.

Wenn das Theater einen Beitrag an die Flüchtlingshilfe leisten will, muss es dafür einen Abend opfern und etwas aufführen, bei dem man mit ausverkauftem Haus rechnen kann. Intensive Propaganda dürfte nicht fehlen. Nun hat man einen Samstagnachmittag gewählt, dazu ein problematisches Stück, das herauszubringen man grosse Bedenken hatte. Und der Besuch war so, wie unter diesen Umständen zu erwarten: Miserabel. [...]

585. K. G. Kahler and Hans Ehinger, *Basler Jahrbuch 1946*, p. 271.

Unter dem Patronat und der finanziellen Verantwortung eines Komitees zugunsten der Flüchtlingshilfe, dem der unterdessen verstorbene Pfarrer Rudolf Schwarz angehörte, brachte im Februar unter der Leitung von Robert Pirk dreizehn Basler Schülerinnen und Schüler im Alter von 10 bis 17 Jahren das nur für Kinderrollen geschriebene aktuelle Flüchtlingsschauspiel *Das Floss der Medusa* des im Juni 1945 in Ascona in der Emigration verstorbenen hervorragenden deutschen Dramatikers Georg Kaiser zur Uraufführung als Gäste des Stadttheaters, an einem Samstagnachmittag und dann auch als einmalige Abendaufführung. Die in ihrer kindlich-frischen Art sehr anerkennenswerte Vorstellung wurde auch im Schauspielhaus Zürich von den Basler Kindern gezeigt. Bei uns in Basel stiess sie leider auf kein grosses Interesse, trotzdem sich die Schulsynode tatkräftig dafür einsetzte.

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

"The Critical Reception of Georg Kaiser's Dramas: 1915–45"

by

(C)

Peter K. Tyson

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

GERMAN LITERATURE

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1983

Table of Contents

VOLUME II – COMMENTARY

A. Introduction.....1

B. The Major Expressionist Dramas: 1915-33. Georg Kaiser's Breakthrough as an Expressionist.....16

C. The Discovery of Kaiser's Early Dramas after his Breakthrough as an Expressionist: 1917–21.....102

D. The Post-Expressionist Period: 1922–33.....204

E. Premieres in Exile: 1933–45.....353

F. Conclusion.....372

BIBLIOGRAPHY.....378

APPENDIX.....435

I. COMMENTARY

A. Introduction

The Eichmann trial (1960) and the Frankfurt Auschwitz trials (1962–64), the *Spiegel*-affair (1962), the Grand Coalition and the rise of the APO, the shootings of Benno Ohnesorg and Rudi Dutschke and the Vietnam war all helped to make the 1960's, after the stability of the 1950's, a period of social turmoil in which a rapid politicisation of students, writers and intellectuals took place. With this politicisation, "Germanistik" entered a period of crisis as traditional literary criteria were questioned. The purist study of literature "per se" ("Werkimmanenz") no longer seemed completely valid as social, political, psychological and historical factors asserted themselves.[1] For Beate Pinkerneil, a major turning point in the development of the

---

[1] W. Solms describes the situation at one university before the crisis: "Vor genau zehn Jahren, im Wintersemester 1967/68, bestand die Literaturwissenschaft an vielen Universitäten, in Marburg wie in München, ausschliesslich in der Beschäftigung mit deutscher Dichtung. Die einzelnen Lehrveranstaltungen repräsentieren eine kanonische Reihe von Meisterwerken vom Hildebrandslied bis zu Hofmannsthal. Im Marburger Vorlesungsverzeichnis findet sich eine einzige Ausnahme: das Proseminar 'Einführung in die Methode der Interpretation'. Damals herrschte also eine einzige Methode vor, in die man zu Beginn seines Studiums eingeführt wurde und die einem im weiteren Verlauf so selbstverständlich war, dass man sie nicht mehr als bestimmte Methode reflektierte: die *immanente Interpretation*" ("Die Methodologisierung der Literaturwissenschaft," in *Literaturwissenschaft heute*, ed. F. Nemec and W. Solms [Munich: Fink, 1979], p. 11).

methodology of literary study was "die antiautoritäre Studentenbewegung in der zweiten Hälfte der 60er Jahre":

> Mit ihr wurden ästhetische und literaturtheoretische Probleme als untrennbar von politisch-gesellschaftlichen Konstellationen, Standpunkten und Folgen diskutiert, die fachwissenschaftlichen Grenzen der Literaturwissenschaft gesprengt zugunsten einer Öffnung auf Erkenntnisinteressen, -ziele und -resultate speziell der Gesellschaftwissenschaft.[2]

With the loss of the old methodological paradigm and in a frenzy of theoretical activity, a new paradigm began to take shape. The growing awareness of the relative validity of different methodological approaches was the breakthrough needed in the search for a new, modern paradigm:

> So führte die Methodendiskussion zwangsläufig zum Ergebnis, dass sich nicht eine bestimmte Methode wie in der vergangenen Literaturwissenschaft, sondern das Neben-, Mit- und Ineinander vieler Methoden, der *Methodenpluralismus* als Paradigma durchsetzte.[3]

Thus, the fragmentation of methodology after the rejection of "Werkimmanenz" in the late 1960's can be seen as overcoming the crisis in "Germanistik".[4]

---

[2]Beate Pinkerneil, "Literaturwissenschaft seit 1967," in *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*, ed. D. Kimpel and B. Pinkerneil (Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975), p. 2.

[3]Solms, p. 26.

[4]Solms writes: "Durch diesen Paradigmawechsel scheint die Krise der Literaturwissenschaft gelöst. Das Gegeneinander der methodischen Richtungen hat sich im Laufe der Diskussion in ein friedliches Nebeneinander gewandelt. Die heutige Literaturwissenschaft versteht sich als ein Rahmen, der sämtliche Positionen, ob fortschrittlicher oder herkömmlicher Provenienz, umfasst. Sie hat sich durch den Pluralismus der Methoden ein Mittel geschaffen, ihren Gegenstand allen Anforderungen der pluralen Gesellschaft dienstbar zu machen. Das Paradigma des Methodenpluralismus bedeutet aber nicht nur, dass alle Methoden gültig sind, sondern ebenso, dass keine Methode akzeptiert wird, die an ihrem Anspruch, Sinn und Zusammenhang des Ganzen zu erfassen, festhält, statt sich selbst als einseitigen Ansatz zu präsentieren und die anderen als notwendige Ergänzung zu

Reception theory, therefore, is just one partially valid methodological approach amongst many others.[1] Its leading theoreticians are H. R. Jauss, Wolfgang Iser and the East German collective around Manfred Naumann.

Unfortunately, reception theory is only at an early stage of development. Many basic problems remain unresolved and there is a lack of consensus on important issues, despite the active debate provoked by the writings of Jauss, Iser and the East Germans. Peter Uwe Hohendahl writes:

> Die rezente methodologische Diskussion über Stellung und Wert von Rezeptionsästhetik und -geschichte hat das begriffliche Instrumentarium und damit auch die Einsicht in die Sachzusammenhänge beträchtlich erweitert, jedoch nicht zu einer einheitlichen Theorie geführt. Die Entwicklung von theoretischen Modellen hat vielmehr die Divergenzen nur noch klarer hervortreten lassen.[2]

These divergencies have increased the need for an integrated theory. Hohendahl continues:

> Vorerst ist darauf hinzuweisen, dass die Rede von *einer* Disziplin, genau besehen, eine Vereinfachung darstellt. Hinter dem Namen 'Rezeptionsforschung' verbergen sich eine Anzahl von Forschungsgebieten mit je eigenen Methoden und Erkenntnisinteressen. Überschneidungen sind allenthalben festzustellen, eine theoretische Integration ist bis heute nicht erreicht, und zwar aus zwei Gründen: einmal ist der Objektbereich der Leserforschung mittlerweile schier unübersehbar geworden, zum anderen sind die methodologischen Prämissen so unterschiedlich, dass eine addierende Zusammenfassung der Forschungsergebnisse sich von vornherein verbietet. Es bedürfte einer ausführlichen analytischen Untersuchung, um zu klären, auf welcher Ebene der

---

[1](cont'd)begrüssen" (p. 28).
[1]See H. R. Jauss, "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode," in *Rezeptionsästhetik*, ed. R. Warning (Munich: Fink, 1975), pp. 353–400.
[2]P. U. Hohendahl, "Vorwort" to *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik* (Frankfurt/M.: Athenäum, 1974), p. 7.

> linguistische und der sozialgeschichtliche Ansatz beziehungsweise der phänomenologische und der materialistische sich sinnvoll in Beziehung setzen lassen.'

These divergent, at times contradictory, trends within the same area of research can best be understood "als Ansätze und Lösungsvorschläge, die den vertrauten Begriff von Literatur zu transzendieren versuchen."[8] There is even confusion with regard to basic terminology. Hohendahl criticises "eine terminologische Verwirrung, die dringend der Klärung bedarf";[9] Karlheinz Barck complains about Western reception study, remarking "schwankend und noch ungenau sind auch die verwendeten Begriffe"[10] and Pinkerneil considers this indiscriminate use of terminology an indication of a reception theory which is still only at an early stage in its development:

> Der vor allem in westdeutschen rezeptionstheoretischen Erörterungen schwankende Gebrauch der Termini Rezeption und Wirkung, Rezeptionsgeschichte und Wirkungsgeschichte, Rezeptionsästhetik und Wirkungsästhetik ist symptomatisch für hier noch im Gärungsprozess befindliche Überlegungen.[11]

For Hohendahl, the reception debate has yet to clarify basic premises: "Offenkundig ist die Grundsatzdebatte der Rezeptionstheorie nicht abgeschlossen."[12]

---

[7] Hohendahl, "Einleitung" to *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, p. 9.
[8] Hohendahl, "Einleitung," p. 16.
[9] Hohendahl, "Vorwort," p. 7.
[10] Karlheinz Barck, "Zur Kritik des Rezeptionsproblems in bürgerlichen Literaturauffassungen," in *Gesellschaft – Literatur – Lesen*, ed. M. Naumann (Berlin: Aufbau, 1975²), p. 133.
[11] Pinkerneil, pp. 55–56.
[12] P. U. Hohendahl, "Einleitung" to *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4 (1974), No. 15, 11.

Indeed, the East German theorist Manfred Naumann is only too aware of the problems involved in trying to develop a reception theory. He sees the first difficulty "in der Komplexität der Thematik und in der Unbestimmtheit vieler Begriffe".[12] He concedes that *Gesellschaft – Literatur – Lesen* cannot offer lasting solutions to many problems"[14] and he concludes that the many variable factors, which affect the reception of a work, make it practically impossible to formulate general rules, that

> das Zusammentreffen zwischen einem Leser und einem Werk in seinem Vorher, in seinem Verlauf und in seinem Nachher so viele Varianten aufweist, dass von hier aus verallgemeinernde Schlüsse nur schwer möglich sind. Die individuelle Werkrezeption ist zugleich Endpunkt und Ausgangspunkt einer Kette von gesellschaftlich-geschichtlichen, biographisch-individuellen und speziell literaturgeschichtlichen Ereignissen und Prozessen, von Vermittlungen und Wechselwirkungen sozialer, psychologischer und ästhetischer Natur, so dass jeder Versuch, von hier aus zu allgemeinen Gesetzmässigkeiten vorzustossen, unüberwindliche Schwierigkeiten mit sich bringt.'[15]

However, the problems of reception research are not just theoretical but also practical. Gunter Grimm raises serious doubts as to the possibility of a practical application of Jauss's theories:

> Gegen die Praktikabilität können zahlreiche Einwände vorgebracht werden. Der Erwartungshorizont lässt sich nicht objektivieren; der Leser ist nie fassbar; Wirkung von Literatur auf die Gesellschaft lässt sich nur an Einzelrezipienten nachweisen, niemals an

---

[12] M. Naumann, "Einleitung" to *Gesellschaft – Literatur – Lesen*, p. 6.
[14] "Viele unserer Lösungswege und Lösungsvorschläge tragen experimentellen Charakter" (Naumann, "Einleitung," p. 12).
[15] M. Naumann, "Einführung in die theoretischen und methodischen Hauptprobleme," in *Gesellschaft – Literatur – Lesen*, p. 97.

> einer allgemeinen oder gar idealtypischen Konstruktion.''

He is unconvinced by Jauss's attempt to put his theory into practice in his "Iphigenie" essay:

> Wie unzulänglich die praktische Ausführung der theoretischen Postulate sein muss, belegt Jauss' eigene Untersuchung über Goethes *Iphigenie*; hier werden ziemlich unbefragt Zeugnisse zur Wirkung des Dramas aus einem Dokumentenbändchen herangezogen. Diese Textausschnitte gewähren zwar einen interessanten Einblick in die Wirkungsgeschichte der *Iphigenie*, können aber nicht den Anspruch auf Reprasentativität erheben; diese konstruiert erst Jauss aus ihnen (und nur aus ihnen): zur Konstruktion eines Erwartungshorizontes bedarf es indes wesentlich umfangreicherer Recherchen.''

So far, no one has accomplished the difficult task of writing a literary history based on reception theory.''[9] For Grimm, Jauss's theory is not very practical for this purpose:

> Wie aber sollte praktisch Literaturgeschichte als Rezeptionsgeschichte geschrieben werden? Jauss selbst praktiziert sein Verfahren nur an einzelnen literarischen Phänomenen. Schwierigkeiten für die Darstellung aus der Rezeptionsperspektive ergäben sich gegenüber der Produktionsperspektive dadurch, dass bei ihr für fast jedes Werk ein besonderer Erwartungshorizont konstruiert werden müsste, der, wenn man die idealtypische Konstruktion aufgibt zugunsten seiner sozialen Verankerung, in eine Vielzahl von Erwartungshorizonten aufgespalten werden müsste, je nachdem, welches Publikum anvisiert werden soll. [...] Für die Abfassung einer gesamten Literaturgeschichte ist die rezeptionshistorische Methode unpraktikabel, da sie einen Aufwand erforderte, den das Ergebnis nicht rechtfertigen würde.''

---

[8]Gunter Grimm, "Einführung in die Rezeptionsforschung," *Literatur und Leser* (Stuttgart: Reclam, 1975), p. 50.
[9]Grimm, pp. 50-51.
[10]"Eine auf rezeptionshistorischer Basis verfasste Literaturgeschichte ist noch nicht geschrieben; ihrer Realisation dürften sich auch allzu viele Hemmnisse in den Weg stellen" (Grimm, p. 40).
[11]Grimm, p. 51.

Likewise, with regard to East German reception theory, Pinkerneil complains of a lack of practical examples which illustrate this theory:

> zwar wird die 'Praktikabilität' interpretationstheoretischer Ansätze abstrakt postuliert, doch lässt die interpretatorische Praxis eine Rückkoppelung an jene wenig erkennen. Als uneingelöst erscheint gerade angesichts der beiden in *Gesellschaft, Literatur, Lesen* durchgeführten Textanalysen die konkrete Verarbeitung rezeptionstheoretischer Erkenntnisse, ihre Operationalisierung im Verkehr mit literarischen Werken.[20]

Because reception theory is still at an experimental stage, because of the lack of consensus on terminology and important principles, because of the wide divergencies within the movement and because of the lack of convincing practical examples, it is difficult to use its methods and theories as a basis for this study of Georg Kaiser. The reception debate has taken place on too rarefied, too abstract and theoretical a level. Indeed, the lack of practical examples which adapt the theories convincingly would seem to imply deficiencies in the theory. Jauss's aims are totally different from those of this project – we are not concerned with writing a literary history on reception principles, with establishing the reader's "Erwartungshorizont", with "aesthetic distance" and with the "gesellschaftsbildenden Funktion der Literatur". Iser's interest in reading processes and text structures is not particularly relevant to a study which will be concerned with the reception of dramatic productions. Whereas Jauss,

---

[20]Pinkerneil, p. 60.

Iser and Naumann are all concerned with the reception of a written text, this project, in contrast, will deal with the reception of stage performances. In fact, Naumann realises that this is beyond the scope of East German theory:

> Und schon gar nicht geht es uns um die dramatische oder filmische Realisierung von Literatur [...]. Wir konzentrieren uns auf diejenige Form der Rezeption, in der die Werke in Gestalt von Schrifttexten und die Rezipienten in Gestalt von Lesern einander begegnen, auf das *Lesen*, die *Lektüre*.[21]

The reader and the reading process have, however, little relevance for this study. Moreover, while Jauss, Iser and Naumann tend to deal with a general "Leser", we are concerned with a very specific "Rezipient", the theatre critic and his reception of drama on the stage.

In the light of the over-abstract theorising of the reception debate, it is difficult not to sympathise with Wolfgang Wittkowski's pragmatic approach to reception theory.[22] Taking a commonsense approach, he is sceptical of theories which offer no practical assistance.[23] For Wittkowski, Jauss's theorising has had a detrimental effect on his practical work, as is revealed by his "Iphigenie"

---

[21] Naumann, "Einleitung," p. 8.

[22] Wittkowski complains: "Mein Unbehagen gilt also [...] nicht der Rezeptionsarbeit, sondern der Theorie, genauer: dem Theoretisieren, wie es betrieben wird und wie es sich auswirkt auf Theorie und vor allem Praxis" ("Unbehagen eines Praktikers an der Theorie. Zur Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauss," *Colloquia Germanica*, 12, 1979, 1).

[23] "Der Praktiker wird Anregungen aller Art dankbar entgegennehmen; doch eine Theorie, die ihm nicht hilft, den Gegenstand möglichst zuverlässig zu erfassen, möglichst objektiv, sachgemäss [...]: eine Theorie, die ihn in diesem für seine Arbeit grundlegenden Punkt nicht unterstützt oder gar behindert, wird er wissenschaftlich unglaubwürdig finden und mit grösstem Misstrauen betrachten" (Wittkowski, p. 3).

essay:

> das Theoretisieren, der höchste Ausdruck der heute so viel bemühten Reflexion, gewährt offenbar ein trügerisches Bewusstsein methodischer Geborgenheit und führt, verführt zu einem so nachlässigen Vorgehen, wie es der nur minimal geschulte Leser sich natürlich-naiverweise nicht erlaubte, weil er sich seiner Schwierigkeiten meist bewusst bleibt.[24]

Jauss's attempt to illustrate his theory in practice reveals only the limitations of his theory:

> Jauss liest Goethe und sogar den Rezeptionstext Hegels falsch, weil er das Lesen auf eine so nachlässige Weise betreibt, wie sie nur von seiner theoretischen Herabsetzung dieser Aufgabe her möglich und erklärbar wird. Zudem offenbart sein praktisches Exempel die Widersprüche und die Verwirrung seiner Theorie.[25]

We share Wittkowski's scepticism towards theories which seem to have little practical application. Indeed, this study is not intended as an abstract, abstruse treatise on reception theory or methodology but as a practical contribution to Kaiser research. Furthermore, according to Robert C. Holub (writing in 1982), reception theory has been on the wane in recent years:

> Nor am I [...] going to plead for American criticism to consider contemporary German theory as an alternative to the current vogues. Reception theory [...] has far too many weak underpinnings and unresolved issues for a wholesale appropriation. In fact, if I am reading the situation in Germany correctly, the attempts to prop up reception theory on firmer ground and to resolve contradictions have dwindled in recent years. Iser has not published a book since *Der Akt des Lesens* (1976); the promised second volume of Jauss' *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977) has still not appeared; and recent years have witnessed a glut of empirically oriented reception theory, whose quality ranges from mediocre to tedious to naive, flooding

---

[24] Wittkowski, p. 21.
[25] Wittkowski, pp. 23–24.

the market.[26]

Apart from some reviews of Kaiser productions in Ernst Schürer's *Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts. Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart: Reclam, 1975), G. Rühle's *Theater für die Republik 1917–33* (Frankfurt/M.: Fischer, 1967) and in the collections of reviews by Alfred Kerr, Herbert Ihering, etc., most reviews of those plays by Georg Kaiser which were performed from 1915–45 have not been reprinted. My study is intended, in part, to fill this gap in Kaiser research with an edited documentation of reviews from 1915–45. In addition, the documentation is complemented by a commentary which also includes a bibliography of all the reviews in the GKC for the period 1915–45 and an appendix listing the premieres and Berlin productions of Kaiser's plays.[27]

The aim of the documentation is to recreate an important period of theatre history. 585 reviews (and supporting documents) are reprinted, covering the productions of 44 of Kaiser's dramas. These reviews, of which only about 7% have been reprinted since 1945, have been collected from the "Georg Kaiser Collection" (University of Alberta) and from various archives in

---

[26] Robert C. Holub, "The American Reception of Reception Theory," *German Quarterly*, 55 (1982), 92–93.

[27] D. Goltschnigg offers a similar study in two volumes: *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners* (Kronberg/Ts.: Scriptor, 1974) and *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners* (Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975). He provides reprinted historical material in the first volume and an analysis of this material in the second volume.

Switzerland, Austria and Germany. The format of the documentation is similar to the documentations by Rühle, Glauert and Wyss.[28]

In selecting the reviews, I have concentrated on the premieres and the major provincial and Berlin productions. I have tried to present as wide a panorama of contemporary opinions towards Kaiser's dramas as possible – both with regard to political as well as literary views. Thus, it has been possible to contrast the views of the rightwing *Völkischer Beobachter* and those of leftwing workers' newspapers, of Alfred Kerr and Herbert Ihering, of traditionalist and avantgarde critics. When choosing from several reviews of the same production, I have selected those reviews which contain useful information – whether of a theatrical (e.g. information on the staging, style of acting, etc.), historical (e.g. the play's social relevance in its historical context) or critical (e.g. traditionalist interpretations of Expressionist dramas) nature.

In editing a review, I have generally omitted those sections which merely retell the plot of a play in a non-evaluative manner. Apart from the spelling (names, theatres, titles of plays) which has been standardised, the text of a review has been reproduced as accurately as possible. However, the poor condition of some reviews meant that they could not be reprinted in their entirety. At

---

[28] *Carl Zuckmayer – Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik*, ed. Barbara Glauert (Frankfurt/M.: Fischer, 1977) and *Brecht in der Kritik*, ed. M. Wyss (Munich: Kindler, 1977).

times, we have reviews in the GKC which lack all the relevant bibliographical information – the identity of the reviewer, the date or source of the review may be missing. These have been included in the documentation section if they contain new information which is not available from the other reviews in my possession.[2] Occasionally, I quote from a review in the commentary either in the main text to emphasize a point or as a footnote in order to present information from a review which is not included in the documentation section because it is not worth reprinting in its entirety. All the details regarding a production or a review are as complete as the material allows.

The commentary highlights the major points discussed by Kaiser's contemporaries. It is intended as a critical introduction, not as a definitive statement which answers all the questions raised in the reviews. Its basic aim is to use the information in the reviews to throw new light on Kaiser's plays and to stimulate the modern reader into approaching them from a fresh perspective. The commentary responds to the information in the reviews; its diversified nature (the mixture of theatre history, stylistic analysis, critical commentary, social and political analysis) simply mirrors the information contained in the reviews, reflecting their pluralistic character. The commentary contrasts the views of the contemporaries with post-war opinions, examines

---

[2] Rühle and Schürer follow a similar practice. Cf. Rühle, p. 61, p. 321, p. 361, p. 362 and E. Schürer, *Erläuterungen*, p. 59, p. 75 and *Georg Kaiser* (New York: Twayne, 1971), p. 227, note 12.

how the plays were staged and, at times, reinterprets them in the light of the reviews. Kaiser's breakthrough as a dramatist, his problems with the censors, political attitudes towards Kaiser, the categorisation of his plays and their topicality in their social context are some of the many problems treated. Up to now, there has been little analysis of the reception of Kaiser's dramas on the German stage.[30]

For the sake of clarity and easy reference, each play is treated separately. When dealing with Kaiser's lesser-known dramas, the examination of the reviews is preceded by a short introductory section which attempts to orientate the reader through a discussion of the drama's place in Kaiser's "oeuvre" and of the opinions of the leading Kaiser critics. For lack of space and because of the nature of this study, the views of Kaiser's contemporaries as expressed in the reviews have been given priority over a thorough examination of post-war critical opinions. When dealing with Kaiser's major works like *Die Bürger von Calais*, *Von morgens bis mitternachts* and *Gas I*, I have assumed a greater familiarity on the part of the reader with these works.

---

[30]Only two articles have been written on the reception of Kaiser's dramas: Leroy R. Shaw, "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945–1960," *Maske und Kothurn*, 9 (1963), 68–86 and R. A. Jones, "German Drama on the American Stage: The Case of Georg Kaiser," *German Quarterly*, 37 (1964), 17–25. However, they deal with other areas from my field of study – the reception of Kaiser's dramas in the German-speaking countries from 1915–45.

With Jost Hermand, we believe that reviews are an important part of literary study:

> Was könnte nicht alles zur Literatur gehören, wenn wir endlich mit jenem Ästhetizismus brechen wollten, nach dem nur das dreigleisig Festgefahrene, das Drama, das Gedicht und die 'Erzählung' (einmal im weitesten Sinne verstanden) den Rang des Literaturhaften hat? Reiseberichte, Memoiren, Tagebücher, Biographien, Aphorismen, Briefe, Essays, Reden, Rezensionen, ja alle Arten der Zweck- und Gebrauchsliteratur würden damit endlich aus ihrer babylonischen Verbannung erlöst und zu ebenso wichtigen Dokumenten des menschlichen Geistes erhoben wie eine epigonenhafte Ode oder ein halbgelungener Roman.[31]

A review is "eine Quelle der Information"[32] and reviews from earlier periods reveal historical information which is unknown to the modern reader.[33] Barbara Glauert justifies her documentation of Carl Zuckmayer reviews by remarking that these provide a source of historical, literary and political information:

> Zeitgenössische Rezensionen bieten dem Leser mehrfache Information: sie fördern zunächst das Verständnis des besprochenen Werkes durch Kurzinterpretationen, die das Stück mittels seiner Zeitbezogenheit in den jeweiligen historischen Zusammenhang stellen. [...] Neben dem literarischen Urteil tritt auch die aktuelle Zeitgeschichte aus den Rezensionen hervor, hier die Zeit zwischen 1920

---

[31] Jost Hermand, "Vom Gebrauchswert der Rezension," in *Kritik der Literaturkritik*, ed. O. Schwencke (Stuttgart: Kohlhammer, 1973), pp. 36–37.

[32] Hermand, p. 32.

[33] Hermand writes of Raabe's and Fontane's novels: "Auf jeden Fall lesen wir aus diesen Werken viel weniger heraus als die halbwegs gebildeten Literaturkonsumenten der achtziger und neunziger Jahre, denen noch der ganze zeitgenössische Anspielungsreichtum eines *Abu Telfan* oder der *Poggenpuhls* ohne weiteres verständlich war. Und hier ist es, wo uns die Literaturwissenschaft mit Hilfe von Memoiren, Briefen, aber auch Rezensionen auf die Sprünge helfen kann, indem sie unser historisches und literarisches Assoziationsvermögen mit aufhellenden Fussnoten und Kommentaren zu erweitern versucht" (pp. 32–33).

> und 1975: politische, soziale und literarische Strömungen werden aufgezeigt, Tendenzen und Entwicklungen zeichnen sich ab.[34]

For Hermand, the quality of the review is not important:

> Im Hinblick auf die blosse Information ist es daher für die Literaturwissenschaft relativ gleichgültig, wie gut oder wie miserabel eine Rezension geschrieben ist. Manchmal sind es gerade die 'brillanten' Besprechungen, mit denen man als Literaturhistoriker besonders wenig anfangen kann, da man in ihnen mehr über das psychologische Make-up des jeweiligen Rezensenten als über das besprochene Werk erfährt. Langweiler und Pedanten, die bloss referieren, sind hier oft viel brauchbarer, da man von ihnen einfach mehr erfährt.[35]

This study will, therefore, attempt to fill the gap in Kaiser research referred to by Manfred Durzak: "Die Aufarbeitung von Kaisers Bühnenrezeption stellt noch ein Desideratum der Forschung dar [...]".[36]

---

[34] B. Glauert, "Editorischer Hinweis," *Carl Zuckmayer – Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik*, pp. xv–xvi.
[35] Hermand, p. 34.
[36] M. Durzak, *Das expressionistische Drama*, I (Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978), 185–86, note 22.

B. The Major Expressionist Dramas: 1915–33. Georg Kaiser's Breakthrough as an Expressionist

Introduction

From 1915–33, 39 of Georg Kaiser's plays were premiered, the number rising to 44 if one includes the premieres of revised versions of older plays[1] and if one counts separately the premieres of works produced as different genres.[2] During this period, apart from 1916 and 1932, at least one Kaiser play was premiered each year. According to W. Steffens, Georg Kaiser "war von 1917 bis 1933 der erfolgreichste deutsche Dramatiker";[3] according to E. Schürer, Kaiser in the 1920's was "the best-known German playwright".[4] W. Huder writes of Kaiser (from 1915–33):

---

[1] *David und Goliath*, "Komödie in drei Akten", which had been produced for the first time as *Grossbürger Möller*, "Lustspiel in vier Akten" in 1915, was premiered in its rewritten form in 1922; *Der Brand im Opernhaus* was premiered in Hamburg and Nuremberg in 1918 and then in a revised version in Berlin (26.11.1918); *Margarine*, which had been premiered as *Der Zentaur*, "Komödie in fünf Aufzügen" (23.10.1917), was presented in its new form as a "Lustspiel in vier Akten" in Berlin (4.9.1925). All information in this study with regard to the versions of Kaiser's dramas, their publication, premieres, etc. is based on the bibliography in Georg Kaiser, *Werke*, ed. W. Huder, VI (Berlin: Propyläen, 1972), 859–927, unless otherwise stated. I only refer to specific pages within this bibliography when Huder's information appears doubtful.

[2] *Juana* was first performed as a "Schauspiel" in 1918 and as an "Oper" in 1925; *Der Protagonist* was premiered also as a "Schauspiel" in 1922 and as an "Oper" in 1926.

[3] W. Steffens, *Kaiser* (Velber: Friedrich, 1969), p. 26.

[4] Schürer, *Kaiser*, p. 7.

"[Er] übertrifft jetzt mit mehr als vierzig Uraufführungen [...] die Bühnenkarriere aller Zeitgenossen."[5] Of 3,284 premieres in Germany between 1913 and 1922, Kaiser had the most with 21, compared to Herbert Eulenberg's 18, Carl Sternheim's 13, Gerhart Hauptmann's 7 and Hermann Sudermann's 7.[6]

The period 1917–20 revealed Kaiser at the height of his fame with seventeen premieres (and the premiere of one revised version), which included his major Expressionist plays (*Die Bürger von Calais*, *Von morgens bis mitternachts*, *Die Koralle*, *Gas I*, *Hölle Weg Erde* and *Gas II*) and the discovery of some of his earlier comedies and tragedies (e.g. *Die Sorina*, *Die Versuchung*).

The leading theatres for Kaiser from 1915–20 were the Neues Theater, Frankfurt/Main, with seven premieres (*Die Bürger von Calais*; *Die Koralle*, joint premiere; *Gas I*, joint premiere; *Claudius*, joint premiere; *Friedrich und Anna*, joint premiere; *Juana*, joint premiere and *Hölle Weg Erde*), the Schauspielhaus, Düsseldorf, with three premieres (*Grossbürger Möller*, *Das Frauenopfer* and *Gas I*, joint premiere) and the Kammerspiele, Munich, with two (*Von morgens bis mitternachts* and *Die Koralle*, joint premiere). The leading directors were Arthur Hellmer in Frankfurt, Gustav Lindemann in Düsseldorf and Otto Falckenberg in

---

[5] Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 853.
[6] W. Frels, *Das literarische Echo*, 27 (1924–25), 125. This is not quite accurate. Kaiser, between 1913 and 1922, actually had 22 premieres and two premieres of revised versions (*Der Brand im Opernhaus*, 1918, and *David und Goliath*, 1922).

Munich.

None of the six major Expressionist plays was premiered in Berlin. Indeed, during the period 1915–20, when Kaiser made his breakthrough as a leading contemporary dramatist, of 20 premieres only three were in Berlin (*Die Sorina* at the Lessing-Theater, 6.3.1917; the revised version of *Der Brand im Opernhaus* at the Kleines Schauspielhaus, 26.11.1918 and *Europa* at the Grosses Schauspielhaus, 5.11.1920). The Berlin theatres were slow to discover Kaiser's plays, especially the Expressionist dramas. It was not until 1918 that a major Expressionist play, *Die Koralle*, was produced in Berlin, by which time *Die Bürger von Calais*, *Von morgens bis mitternachts* and *Die Koralle* had all been premiered in the provinces.[7] Kasimir Edschmid was particularly unhappy with the failure of the Berlin theatres to keep pace with the latest dramatic developments compared to the provincial theatres, which were more prepared to present the avantgarde dramas of Expressionism. He writes in 1917:

> Die ersten Schritte der neuen Kunst geschehen abseits von Berlin. Aus der Provinz hebt sich immer deutlicher die Kraft und setzt sich, was viel erstaunlicher ist, in der Provinz selbst durch. Man hat Schickele, man hat Hasenclever nicht in Berlin zur Uraufführung gebracht. Frankfurt bringt nun die stärkste dramatische Begabung der jüngeren Generation im Neuen Theater.[8]

---

[7]Censorship was also a problem – e.g. a production of *Von morgens bis mitternachts* had already been banned at the Deutsches Theater in Berlin before it was eventually premiered in Munich. See G. Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917) in *Werke*, ed. Huder, IV (Berlin: Propyläen, 1971), 543.

[8]K. Edschmid, *Neue Zürcher Zeitung*, 4.2.1917, in G. Rühle, *Theater für die Republik 1917–33* (Frankfurt/M.: Fischer, 1967), p. 54.

Likewise, Kaiser's breakthrough as an Expressionist came not in Berlin but in Frankfurt/M., Munich and Düsseldorf. Gradually, the Berlin theatres caught up with the times and the major Expressionist plays were presented to the Berlin public. The leading theatres were the Deutsches Theater (with productions of *Die Koralle*, 1918, and *Von morgens bis mitternachts*, 1919), the Volksbühne (with productions of *Gas I* and *Die Bürger von Calais* in 1919) and the Lessing-Theater (with productions of *Hölle Weg Erde*, 1920, and *Von morgens bis mitternachts*, 1921). The main directors were Felix Hollaender, Paul Legband and Viktor Barnowsky.

However, Kaiser's success was not to be limited to Germany. His plays were soon produced all over the world, as F. A. Angermayer writes in the 1920's: "London und Rom, Madrid und Amsterdam, Kopenhagen und Budapest, Tokio und Moskau, Prag und Bukarest, um nur die führenden Zentralstädte zu nennen, öffneten diesem Dichter ihre Schauspielhäuser".[9] Huder also mentions productions of Kaiser's plays during the Weimar Republic in New York, Warsaw, Paris and Sydney.'[10]

The first two of Kaiser's dramas to be premiered, *Der Fall des Schülers Vehgesack* and *Grossbürger Möller*, both in 1915, made little impact. *Der Fall des Schülers Vehgesack*, "Szenen einer kleinen deutschen Komödie", of which a first version was written in 1901–02, was published privately in

---

[9]F. A. Angermayer, "Die Auswirkung deutscher Dramatik im Ausland," in *Das literarische Echo*, 26 (1923–24), 132.
[10]Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 853–54.

1914 (Weimar: R. Wagner Sohn). It was premiered by the Neue Bühne in Vienna (11.2.1915) with Emil Geyer as director, this being the first public performance of a Kaiser play. If Alfred Polgar's review (1)'' of this production is typical, it was far from an overwhelming success. Finding the play's sub-title too apologetic, he disliked its clichéd characters and heavy-handed humour. Compared to the elegance and lightness of touch often associated with Viennese comedy (e.g. Schnitzler's *Anatol*), *Der Fall des Schülers Vehgesack* was too "German" for Polgar's taste, too tough and indigestible.

Grossbürger Möller, which was published privately as "Ein gewinnendes Spiel in vier Akten" in 1914 (Weimar: R. Wagner Sohn) and then as a "Lustspiel in vier Akten" in 1915 (Berlin: S. Fischer), was premiered at the Schauspielhaus in Düsseldorf (20.11.1915). This first public production of a Kaiser play in Germany ran for seven performances. It was the first of a long series of Kaiser productions at the theatre which had been founded by Louise Dumont and the director Gustav Lindemann in 1904.''[2]

''The number after a critic's name in round brackets refers to the number of a review in the documentation section. Alfred Polgar (1873–1955), who was noted for his humorous reviews, wrote for the *Vossische Zeitung*, *Die Schaubühne* and *Die Weltbühne*. At first, he was based in Vienna; later, in 1924, he moved to Berlin. See Rühle, p. 1174.

''Gustav Lindemann (1872–1960) directed the following Kaiser plays at the Düsseldorf Schauspielhaus: *Das Frauenopfer* (Uraufführung, 23.3.1918), *Gas I* (Uraufführung, 28.11.1918), *Zweimal Oliver* (Uraufführung, 15.4.1926), *Papiermühle* (Erstaufführung, 28.5.1927), *Oktobertag* (Erstaufführung, 25.9.1928), *Die Bürger von Calais* (15.12.1928) and *Mississippi* (Uraufführung, 20.9.1930). In addition, the following Kaiser plays were produced there by other

Die Bürger von Calais

Die Bürger von Calais, "Bühnenspiel in drei Akten", which had been published in 1914 (Berlin: S. Fischer), was the first of Kaiser's Expressionist plays to be premiered – on 29.1.1917 at the Neues Theater, Frankfurt/M. (directed by Arthur Hellmer). Hellmer had become interested in staging the play after reading Gustav Landauer's essay "Ein Weg deutschen Geistes (Goethe, Stifter, Kaiser)" in the *Frankfurter Zeitung* (6.2.1916).[13] This is generally considered the production which achieved Kaiser's breakthrough as a dramatist after many years of obscurity. Kenworthy says that this premiere "brought Kaiser immediate fame";[14] it is described by Huder as Kaiser's "erster tatsächlicher Bühnenerfolg".[15]

---

[12](cont'd)directors: *Grossbürger Möller* (Uraufführung, 20.11.1915), "Die Milchstrasse" – *Claudius, Friedrich und Anna* and *Juana* (Erstaufführung, 16.9.1919), *Der Brand im Opernhaus* (Erstaufführung, 30.9.1921), *Der Protagonist* (Erstaufführung, 2.6.1922), *Nebeneinander* (16.4.1925), *Der mutige Seefahrer* (Erstaufführung, 31.5.1926), *Hellseherei* (19.10.1929) and *Europa* (10.1.1931). See M. Linke, *Gustav Lindemann* (Düsseldorf: Triltsch, 1969), p. 5, pp. 244–50 and p. 217, note 4. Although I visited the "Dumont-Lindemann-Archiv" in Düsseldorf (April 1982) and collected reviews of many of these productions, I was unable to find any reviews of the premiere of *Grossbürger Möller*.

[13]Kaiser had met Gustav Landauer in 1916. See Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 852 and Schürer, *Kaiser*, p. 98.

[14]B. J. Kenworthy, *Georg Kaiser* (Oxford: Blackwell, 1957), p. xviii.

[15]Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 852.

From a modern perspective, the lack of interest in the play immediately after its publication in 1914 is usually explained as resulting from the fact that its message of pacifism was ahead of the times and out of tune with the atmosphere of patriotism and militarism which accompanied the outbreak of the First World War. Kenworthy writes:

> Kaiser's drama, an argued condemnation of war, was published in 1914; no theatre, however, was willing to stage it either immediately before the First World War or during its first three years. Nevertheless, Kaiser was expressing the growing feeling of considerable numbers of his countrymen, for the pacific inclination of many German Social Democrats had already been publicly declared by 1917. [...] Thus Kaiser, with his own interpretation of an episode from the year 1347 [...] anticipates the decision before the German people towards the end of the war of 1914–18: whether to fight on to utter destruction or save something of their country by surrender.'[16]

Therefore, by 1917, the mood of the German people had moved towards Kaiser's pacifism; the success of the premiere of *Die Bürger von Calais* is seen as the result of the play's sudden relevance in a changed climate of disillusionment with the war:

> In the middle of World War I, after more than two years of suffering and death, the audience quickly took up his [Kaiser's] call for a new heroism in the service of peace. The premiere was a spectacular success, and overnight Kaiser's fame spread throughout Germany.'[17]

For Schürer, this premiere was crucial not just for Georg Kaiser but also for the breakthrough of Expressionist drama in general; it

> had the same importance for Expressionism that the

---

[16] Kenworthy, p. 30.
[17] Schürer, *Kaiser*, p. 19.

> first performance of Hauptmann's *Vor Sonnenaufgang* on October 20, 1889, had for Naturalism. The play ushered in a new epoch in the history of German drama and started the so-called Frankfurt Expressionism.''

Georg Kaiser's contemporaries in Frankfurt/M. viewed the premiere of *Die Bürger von Calais* with mixed feelings. Although, in comparison to *Hölle Weg Erde* and *Gas II*, this was not the most avantgarde of Kaiser's Expressionist works, it was however sufficiently modern to provoke opposing reactions from the reviewers, depending on their preconceptions towards literature in general. On the one hand, as with any new art form, there were inflexible critics who did not adapt their criteria to this new work nor did they try to approach it on its own terms. Instead, they merely appraised the work according to old, traditional criteria which were inappropriate and thus failed to reveal the essence of the new work. Heinrich Simon (2) was an example of this type of critic trying to measure the new movement of Expressionism against out-moded values.'' Describing the style of the production as disunified and contradictory, he praised the Schillerian presentation of the first act, which was performed "wie ein richtiges Theaterstück". Because of its clarity and powerful subject matter, its effect was great and lasting. Here, Wendt's performance as Jean de Vienne was full of pathos and Ehrle was an heroic Dugueslins. Preferring the non-Expressionist

---

''Schürer, *Kaiser*, p. 98.

''Heinrich Simon (1880–1941) worked for the *Frankfurter Zeitung*, which had been founded by his grandfather Leopold Sonnemann. See Rühle, p. 1175.

aspects of the production, Simon complained that the play's action lacked organic growth, that the second act was monotonous, that the symbolism of the Last Supper was hardly original and tasteful and that Kaiser's message represented nothing but "alte Wahrheiten". Misunderstanding the importance of the process of regeneration in an Expressionist drama essentially concerned with depicting the "Neuer Mensch", he considered the work finished after the first act and the last two acts unimportant. Simon, therefore, because of his adherence to Classical notions, completely missed the significance and new dramatic developments of the work which he was reviewing.

On the other hand, Kasimir Edschmid (3), as a member of the younger (Expressionist) generation,[20] was much more willing to understand *Die Bürger von Calais* on its own terms as a work belonging to a new artistic movement. In contrast to Simon, he particularly appreciated the play for its Expressionist features, realising that Kaiser's aim was not to present a psychologically realistic, historical drama but to present universal values. Like Simon, he objected to the mixture of styles in Arthur Hellmer's production but, unlike Simon, he desired a consistently Expressionist performance. Edschmid criticised the very elements which Simon praised.

---

[20]Kasimir Edschmid (1890–1966) belonged to the same generation as the Expressionist writers Ernst Toller (b. 1893), Johannes Becher (b. 1891), Franz Werfel (b. 1890), Reinhard Sorge (b. 1892) and Hanns Johst (b. 1890). As a critic, he covered the theatres in Frankfurt and Darmstadt for the *Neue Zürcher Zeitung* and the *Vossische Zeitung*. As a writer, he published short stories and novels. See Rühle, p. 1162.

He felt that the bombastic gestures of Schillerian acting were inappropriate and that they threatened to cause a loss of style and to cheapen the production by pushing it away from Expressionism towards the "Ritterstück".

Richard Dohse's reaction (4) was more mixed. Although he praised Kaiser's dramatic ability and powerful language, he felt that Kaiser, at times, was too verbose and that his symbolism was obscure and difficult to understand, so that the play's dramatic effect was weakened to a certain extent. According to Simon, the Frankfurt public followed this premiere "teils beifällig, teils respektvoll"; according to Dohse, there was lively applause.

Before reaching Berlin towards the end of 1919, *Die Bürger von Calais* was produced at the Neue Bühne in Vienna (14.10.1917) and at the Weimar Hoftheater (1918). In Vienna, Alfred Polgar's attitude towards Kaiser in 1917 (5) was no more favourable than it had been in 1915. Finding this Expressionist play unusual, he was unimpressed by its language, by its icy atmosphere, its highly abstract ideas and the attempts to intellectualise a simple anecdote. Although, like Simon in Frankfurt, he praised the powerful first act, he denounced the performance on the whole, despite Gottowt's colourful atmospheric production, as a form of torture. In particular, he condemned the second and third acts as unclear and over-intellectual. Unable to understand the work, which was even less comprehensible on the stage, Polgar could only write a very negative review.

Even more hostile was the critic in Weimar, Herwig, whose review (6) appeared in the "kulturpolitisch katholischen Zeitschrift"[21] *Hochland*. He rejected *Die Bürger von Calais* as a contrived drama with artificial "characters", written by a dramatist who, in trying to be clever, had made the play too complicated. Herwig criticised the play's lack of warmth, the lack of clarity to the language and the obscurity clouding the reasons for Eustache's death. He concluded that Kaiser was just a pretentious, would-be author, whose tragedy was that he continued to churn out dramas, even though he displayed no sign of genius. What is important about this review is that, already in 1918, it anticipated the burning of Kaiser's works by the Nazis in May, 1933. With reactionary fervour, Herwig denounced *Die Bürger von Calais* as representative of all that was wrong in contemporary literature, describing it as "eine unheilbar moderne Dichtung, verseucht vom Intellektualismus". Herwig saw the political implications of the play as unpatriotic, as similar to the internationalism which would surrender Germany to any opponent (now the King of England, in the future the King of Spain or the Sultan). Such pacifism would reduce the Germans to mere "Sklaven ohne Ehre".[22]

---

[21] E. Schürer, *Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts. Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart: Reclam, 1975), p. 90. See also Fritz Schlawe, *Literarische Zeitschriften*, I (Stuttgart: Metzler, 1965²), 93–94 and II (Stuttgart: Metzler, 1962), 91–93.

[22] Likewise, the Nazis accused the Magdeburg Stadttheater, where Kaiser's *Der Silbersee* was premiered (18.2.1933), of being unpatriotic in reducing art to the level of Bolshevik

The first production of *Die Bürger von Calais* in Berlin, at the Volksbühne (27.9.1917), was very badly received by the Berlin critics. Although the first Expressionist play by Kaiser to be premiered, it did not reach Berlin until after productions of *Die Koralle* (17.1.1918), *Von morgens bis mitternachts* (31.1.1919) and *Gas I* (25.2.1919). As in Vienna, Ernst Stahl-Nachbaur played the part of Eustache. Siegfried Jacobsohn (8)[23] praised the play for its social relevance, for being ahead of its time in advocating pacifism before the horror of the First World War had manifested itself. He saw the conflict between Eustache and Duguesclins as anticipating the choice which faced the German people in November 1918 – Eisner or Ludendorff, pacifism or militarism, surrender or death and glory. Many critics, echoing Simon's remarks in Frankfurt, applauded the first act but regarded the second and third acts as an anti-climax. Karl Strecker (12)[24]

---

[22](cont'd)propaganda. Ignoring the ethical, reconciliatory aspects of this "Wintermärchen", which they described as a "kommunistisches Tendenz-Stück", they condemned the revue for inciting violence and class conflict (555, 560).

[23]Siegfried Jacobsohn (1881–1926) founded *Die Schaubühne* in 1905 which became *Die Weltbühne* in 1918. Schlawe writes that this magazine, which grew more and more politically orientated, developed into the "bedeutendsten und einflussreichsten Zeitschrift der deutschen Linken" (I, 102). Its contributors included Alfred Polgar, Kurt Tucholsky and W. Benjamin. In 1930, its circulation was about 15,000. See Rühle, pp. 1169–70; Schlawe, I, 101–02 and II, 79–81.

[24]Karl Strecker (1862–1933) was a critic for the *Tägliche Rundschau*, which had a circulation of about 30,000. Rühle writes of him: "Er war Sohn eines Rittergutsbesitzers [...], zeitweilig Offizier [...]. Seine durch seine Herkunft erklärte nationale Gesinnung färbt seine Kritiken, durch die er mehr der Reflektor der Meinung einer bestimmten Gruppe zu einem künstlerischen Ereignis wurde als dessen kritischer

considered the first act the best which Kaiser had ever written, although he liked it only for traditional reasons. He thought that Kaiser had not spoiled this act with Expressionist devices (such as "Telegrammstil") and that, for once, he had presented real characters and realistic confrontations. Unfortunately, however, after this masterly exposition, the drama deteriorated! Norbert Falk (10)[25] condemned the second act for failing to intensify the play's dramatic momentum and regarded the race to the market square in the third act as a senile idea.

Like Polgar in Vienna, even the respected critic Jacobsohn had problems understanding the play. He praised the logical clarity of the first act but found Eustache's behaviour in Acts II and III difficult to follow. He felt that Eustache's reasons for preventing a decision from being taken as to who should be saved during the lottery scene (Act II) and his reasons for the race (Act III) were not explained clearly enough until after the event. As a result, during these important scenes, he and the audience were in a state of perplexity, which undermined the dramatic effectiveness of these scenes. Other critics (11, 15) blamed Kaiser's excessive rhetoric for preventing a clear understanding of the play. With hindsight, from a modern perspective, it seems surprising that some of Kaiser's contemporaries should have had trouble understanding *Die*

---

[24] "(cont'd) Untersucher" (pp. 1176–77).

[25] Norbert Falk worked for the *B. Z. am Mittag*, "das grösste Boulevard-Blatt Berlins", which, in 1929, had a circulation of over 200,000. See Bühle, p. 1164.

Bürger von Calais. This work, with its traditional dramatic features (the dialectical confrontation of Act I, the theatricality and tension of Acts II and III – the lottery scene; the race –, the historical subject-matter, the named characters, etc.) is really one of Kaiser's most accessible Expressionist dramas, not nearly as radical in terms of content as *Hölle Weg Erde* or in terms of form as *Gas II*.

For Herbert Ihering (9),[24] Kaiser lacked the intensity to eradicate from the play all that was inessential. Kaiser's intellectual language and monumental gestures seemed to contradict each other. By trying to be serious, Kaiser's drama lacked the tempo which alone made his plays artistically viable. Even more surprising than the fact that some critics had difficulties understanding *Die Bürger von Calais* was the fact that some of them did not consider it an Expressionist drama. As it was an early work, Strecker and Falk thought that it had been written before Kaiser's breakthrough to Expressionism. Falk criticised the effusiveness of Kaiser's rhetoric, the extravagant use of metaphors, the excessive repetitions and reformulations which fill out the text. Since Kaiser's "Telegrammstil" was regarded in 1919 as the essential characteristic of his Expressionist plays, it was concluded, therefore, that *Die*

---

[24] "Herbert Ihering (1888–1977) was a critic for the *Berliner Börsen-Courier* from 1918–33. Ihering was an extremely sound, perceptive critic and Rühle correctly describes him as "der wichtigste Kritiker unserer Epoche [1917–33] in Berlin und für das Theater im Reich". Rühle continues: "Seine Kritiken sind abrupt, massiv, autoritativ im Stil, die Wortpointe Kerrs ist ersetzt durch die Durchschlagskraft der Argumente" (p. 1167). See Rühle, pp. 1167–68.

Bürger von Calais was not an Expressionist work because it was too verbose. Moreover, the critic for the *Berliner Lokal-Anzeiger* (11)[27] dismissed the play as an immature early exercise in style which Kaiser had to purge from his system in order to be able to write his major Expressionist works. He objected to the ponderous, metaphorical language which was even more extravagant and obscure than that of the Symbolists and to the loquaciousness, which destroyed all clarity and genuine feelings. Through this early play, Kaiser had managed to rid himself of such empty, affected language so that he could go on to create works with a powerful, concise, pregnant language in the new Expressionist style. It is quite remarkable that a drama often considered today one of THE major Expressionist dramas[28] was rejected by leading contemporary critics as a minor experiment.

However, the failure of this first Berlin production of *Die Bürger von Calais* was not entirely Kaiser's fault. As well, the director Paul Legband[29] and the actors were subjected to fierce criticism. The Volksbühne came under

---

[27]"W. H. is probably Willi Handl, who worked as a critic for the *Berliner Lokal-Anzeiger*. See Rühle, p. 1165.

[28]"Cf. Walter H. Sokel, who described Kaiser's *Die Bürger von Calais* as "probably his greatest work" and as "one of the most powerful dramas of Expressionist pacifism". He saw *Die Bürger von Calais* and Fritz von Unruh's *Ein Geschlecht* as "landmarks of the [Expressionist] movement", *The Writer in Extremis* (Stanford: University, 1959), p. 108, p. 172 and p. 184.

[29]"Legband had directed the first successful production in Berlin of one of Kaiser's Expressionist plays (*Gas I*) earlier in the year at the Volksbühne. Unfortunately he was unable to repeat this success with *Die Bürger von Calais*.

attack for being over-ambitious in attempting to produce a play which it did not have the means to stage effectively (14). Falk considered *Die Bürger von Calais* a totally inappropriate choice for a "Volksbühne" and incompatible with the aims of that theatre. He felt that the Volksbühne had an obligation to produce enjoyable, stimulating plays, which exerted a positive, uplifting effect on the audience, not works like Kaiser's which only achieved "Zermürbung und Ermüdung". It was wrong for the Volksbühne to waste its money on such "unvolkstümlichen Experimenten". Max Hochdorf (13) thought that Legband's production did not do justice to the text because it was too traditional and diluted the dramatic power of Kaiser's original. Ihering also was unhappy with Legband's work as director. He criticised Legband's weakness in failing to eliminate anything which might detract from the effectiveness of the production. Legband was not ruthless enough with regard to his actors and failed to cut those parts of the text which were unnecessary. As a result, Rothauser as Eustache's father was a torment and Helene Fehdmer's drawn-out performance as the mother of one of the volunteers completely misunderstood the style of the play. Falk, referring to Rothauser's "bedrohlich komischem Solo", found his speech unnecessarily verbose and Monty Jacobs[30] complained that Rothauser mumbled the play's most important words into his beard. Falk also

---

[30]Monty Jacobs (1875–1945), an influential critic, was mainly associated with the *Vossische Zeitung*. See Rühle, pp. 1168–69.

considered Helene Fehdmer's acting totally inadequate.

For Ihering, even Ernst Stahl-Nachbaur lacked "die letzte Intensität, die nur aus dem Zwange des Körpers kommt"; Falk found Stahl-Nachbaur's voice clear and noble but "ohne innerste Hingegebenheit". Hochdorf complained that the actors over-emphasized the rhetorical at the expense of passion. The mass scenes were dismissed as too weak (15), as lacking life and as too "dressiert" (13). The tempo of the production was slow and the acting drawn-out.[31] Inevitably, Legband was compared to Max Reinhardt and just as inevitably the comparison was unfavourable. Jacobs thought that the crowd scenes were particularly suited to Reinhardt's style of theatre and that Legband only offered a poor imitation.

Watching this slow, boring production was an endurance test, "eine Geduldsprobe in drei Akten" (14). The public seemed to prefer the play's more traditional elements:

> Solange die neue Tat brüllend über die Szene donnerte, jauchzten die Volksbühnenleute! Wenn neue Menschen mit altem Pathos sich ihnen sudermännisch ins Herze, das goldene, spielten, waren sies zufrieden. Als der neue Geist beredt wurde, zischten sie ihn an.[32]

As the production progressed, the audience became more and more disenchanted: "Die Aufführung sank mit dem Stück [...]. Die Zuhörer der Volksbühne, musterhaft geduldig wie stets, wurden zusehends kühler, unberührter, ratloser."[33]

---

[31] C. F.: "Die Regie unterstrich das Monumentale, sie dehnte die Kunstpausen und zerrte an der Geduld der Hörer" (*Berliner Mittagszeitung*, 29.9.1919, in *Die Kritik*, 1919, No. 7, p. 161).
[32] K..-r., *Berliner Börsen Zeitung*, 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.
[33] M. O., *Berliner Morgenpost*, 30.9.1919, in *Die Kritik*

Despite the poor production, there was some applause:

> Das Vereinspublikum, dankbar wie immer, liess es an Beifall nicht fehlen und rief den Dichter auf die Bühne. Dass der Erfolg nur äusserlich war, bewies die an mehr als einer Stelle eintretende Unaufmerksamkeit des überfüllten Hauses.[34]

In June 1920, *Die Bürger von Calais* was performed for the first time in Halle, at the Stadttheater (directed by Dr. Edgar Gross), as part of the cycle "Das Drama der Jugend in Deutschland". Erich Sellheim (16) considered it a typical Kaiser play, which, although it failed to present real characters, deserved to be praised for its theatricality, its dialectical confrontations and the tension of the lottery scene in the second act. Like Jacobsohn in Berlin, the Halle critics found Kaiser's play extremely topical. Sellheim saw the fate of Calais as reflecting that of Germany after the First World War – both had to accept the wretched conditions which surrender imposed on them. Adolf Meyer (17) viewed the conflict between Duguesclins and Eustache as really a conflict between the militarism of August 1914 and the contemporary (i.e. post-November 1918) spirit of pacifism and internationalism. He even described the work as "den Maximen des Kommunismus geweiht", as propagating an idea of communism, compared to which the death of six hostages was but a small price to pay. Kaiser's play was part of a Marxist revolution in art which anticipated and laid the intellectual foundations for the

---

[33](cont'd)(1919), No. 7, p. 162.
[34]K. S., *Deutsche Tageszeitung*, 29.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 162.

social change of 1918. Meyer was unimpressed by Gustav Landauer's enthusiastic response to *Die Bürger von Calais*, seeing a contradiction between Landauer's admiration for the new political morality and pacifism of Kaiser's play and his practical behaviour, his incitement to murder and bloody revolution against the citizens of Munich.[33] Meyer praised the excellent production, which compensated for the deficiencies in Kaiser's text.

On 21.11.1928, *Die Bürger von Calais* was produced by Dr. Otto Liebscher at the Stadttheater, Osnabrück, the seventh play by Kaiser to be performed in Osnabrück.[34] Even now, the play still seemed topical, Duguesclins being seen to represent those right-wing officers who, despite the carnage of the First World War, still continued to complain, during the Weimar Republic, about Germany's "loss of honour":

> Er [Duguesclins] muss zuschlagen können, sonst begreift er nichts. Sind in ihm nicht die Generäle des Weltkrieges getroffen, die alle nicht opferten und jetzt über die verlorene Ehre zetern? Dieses Bühnenspiel von den *Bürgern von Calais* ist von

---

[33] In addition to his interest in literature, Gustav Landauer (1870–1919) was also active politically. After the collapse of the Bavarian Soviet Republic, he was brutally murdered by the reactionary "Freikorps" (2.5.1919). Kaiser wrote on hearing the news: "Gustav Landauer tot –: sie haben in seinem Kopf den Himmel entzwei geschossen. Ich fühle mich masslos beraubt [...]" (letter to Otto Liebscher, 17.5.1919, in *Briefe*, ed. Gesa Valk [Berlin: Propyläen, 1980], p. 168).

[34] Otto Liebscher was responsible for Kaiser productions in Nuremberg, Osnabrück, Munich and Cologne. Dr. Hannss refers to this 1928 production as the Erstaufführung of *Die Bürger von Calais* in Osnabrück – n.d., n.s., GKC. However, Huder reports that the Uraufführung of "Fassung 4" of *Die Bürger von Calais* took place on 4.12.1923 at the Stadttheater, Osnabrück – Kaiser, *Werke*, VI, 870. I could find no evidence of this Uraufführung.

glühender Aktualität.[37]

Liebscher's production was praised in particular for its mass scenes and Ludwig Zuckermandel-Bassermann's sets seemed to make effective use of symbolism.[38]

1928 was a good year for Kaiser productions as it was the 50th anniversary of his birthday (25.11.1878). This same year, Gustav Lindemann presented *Die Bürger von Calais* at the Schauspielhaus, Düsseldorf (15.12.1928), "in der wohl richtigsten, abstraktesten Inszenierung".[39] With 27 performances, this was the most successful Kaiser production at the Düsseldorf Schauspielhaus.[40] Lindemann seems to have heeded those Berlin critics who condemned the play for its torturous verbosity:

> Lindemann strich – ganz gegen die sonstige Gepflogenheit – sehr viel. Die Spieldauer war verhältnismässig kurz; sie betrug (ohne Pause) eindreiviertel Stunden (37, 40 und 25 Minuten dauerten die einzelnen Akte).[41]

---

[37]H. W., n.d., n.s., GKC.

[38]-ube-: "Das Beste aber waren die vortrefflichen Massenszenen, das Ineinanderfliessen der Individuen zum Kollektivum. Das ist überhaupt Liebschers Stärke"; "Besonders eindringlich waren die symbolisch untermalenden Fenster: Kreuzigung, Kreuzabnahme und Himmelfahrt" (n.d., n.s., GKC).

[39]Rühle, p. 54.

[40]However, the number of performances was still relatively small compared to the most successful productions at the Düsseldorf Schauspielhaus from 1905–32: Carl Zuckmayer's *Der fröhliche Weinberg* (12.2.1926), 55 performances; Bertolt Brecht's and Kurt Weill's *Die Dreigroschenoper* (21.9.1929), 58 performances; G. B. Shaw's *Die heilige Johanna* (20.12.1924), 59 performances; Anne Nichols' *3x Hochzeit* (27.4.1929), 68 performances; Toni Impekoven's and Carl Mathern's *Die drei Zwillinge* (15.7.1919), 71 performances and Hans Müller-Schlösser's *Schneider Wibbel* (9.8.1913), 75 performances. See *Der Spielplan des Düsseldorfer Schauspielhauses Dumont-Lindemann 1905–32* (Düsseldorf: Triltsch, 1963).

[41]Linke, p. 115.

The final monologue of Eustache's father was cut in half; in the second act, the drawing of the lots was more accentuated. The aim of Lindemann's cuts was to make Kaiser's play more understandable and more dramatic:

> Die Striche innerhalb der grossen Rede-Blöcke lassen die leitenden Gedanken stärker hervortreten, indem Nebengedanken wegfallen [...], weitschweifige und abschweifende Bilder, ein Teil der überbordenden Fragen gekürzt sind und schon erörterte Tatbestände nicht wiederholt werden. Der rhetorische Stil wird etwas zurückgedrängt, bleibt jedoch durchaus erkennbar. Der Dialog wird knapper, infolgedessen überschaubarer, schneller zwischen den Dialogpartnern wechselnd, also dramatischer.[43]

The critic for the Düsseldorf *Freiheit* (18) was amused by the contrast between the capitalist local audience, who applauded the production enthusiastically, and the citizens of Calais. Whereas the six volunteers were willing to sacrifice their lives for their fellow citizens and to save their town, the German capitalist class was making the workers pay for the war losses. Instead of making any sacrifices, they were collaborating with their conquerors in exploiting the working class even more severely. This critic, therefore, thought that *Die Bürger von Calais* was dated because its spirit of noble self-sacrifice was not at all viable, given the contemporary situation. The delay in performing the play, when it was first published, was also understandable because its favourable presentation of an English king, who spares the lives of six Frenchmen, was too unacceptable politically during the early years of the First World War.

---

[43]Linke, p. 115.

For this performance, Lindemann assembled a talented cast with Franz Everth, Hermann Greid and Peter Esser in the main parts and with actors of the calibre of Luis Rainer, Friedrich Rosenthal and Louise Dumont (appearing on the stage again after a long absence) in minor roles. The solemnity of the evening was increased by the music of the Köhler-Hedler-Quartet, who played pieces by Mozart and Beethoven. This fine, harmonious, colourful production, with its powerful mass scenes, received rousing applause from the capacity audience (19, 20).

Eduard Sturm's abstract, symbolic sets, which completely avoided historical realism, were particularly impressive. Still, despite their abstractness, they offered the actors many practical possibilities (20). Linke writes:

> Eduard Sturms Bühnenarchitektur fasste die drei Akte in einen vom Bühnenboden schräg aufsteigenden Ring, in und um den der jeweilige Schauplatz mit wenigen Mitteln angedeutet war. Der Ring, in dem die sieben Bürger sich sammelten, stand als Symbol ihres zum Opfer bereiten Zusammenschlusses. Die Gliederung des Bühnenbodens gestattete das Herausheben der als Individualitäten angelegten Einzelgestalten aus der Masse, die als ein Körper am Rande des Kreisringes agierte. Die konzentrierende Einfachheit, die Details ausschliessende schlichte Monumentalität der szenischen Architektur spiegelte die Konzeption der Inszenierung rein wider.[43]

---

[43]Linke, p. 119. For photographs of Sturm's sets, see pp. 272–73.

Von morgens bis mitternachts

Von morgens bis mitternachts, Kaiser's "first 'Stationsdrama'" and "perhaps Kaiser's most expressionistic work",[40] was first written in 1912 and published in 1916 (Potsdam: Kiepenheuer). Problems with the censor delayed its premiere. Kaiser complained in 1917:

> Die *Zensur* hat in letzter Zeit *furchtbar* gegen mich *gewütet*. *Von morgens bis mitternachts* ist dem Deutschen Theater in Berlin, dem Schauspielhaus in Düsseldorf, dem Neuen Theater in Frankfurt a. M. *verboten*, in München kämpfen die Kammerspiele noch um seine Freigabe, Wien hat noch keinen Bescheid. Dann wurde neulich *Der Zentaur* in Köln *verboten*. Früher in Berlin *Die jüdische Witwe*. Mein Drama *Die Muttergottes* – jetzt vom Deutschen Theater in Berlin erworben – wird wohl dasselbe Schicksal haben.[41]

Schürer explains the censorship thus: "Es ist verständlich, dass die Zensur im dritten Kriegsjahr negativ auf solch ein pessimistisches Stück reagierte."[42] *Von morgens bis mitternachts* was eventually premiered, still during the war, in a production directed by Otto Falckenberg at the Kammerspiele, Munich (28.4.1917), three months after the premiere of *Die Bürger von Calais* in Frankfurt/M. Falckenberg remarked that the production ("der grosse Erfolg vom 28. April 1917")[43] had been made possible "durch die Vermittlung Gerhart Hauptmanns".[44] There were seven performances.[45]

---

[40]Kenworthy, p. 24.
[41]Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 543.
[42]Schürer, *Erläuterungen*, p. 49.
[43]W. Petzet, *Otto Falckenberg: Mein Leben – Mein Theater* (Munich: Zinnen, 1944), p. 305.
[44]Petzet, *Falckenberg*, p. 304.
[45]W. Petzet, *Theater – Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*

This was the start of the play's success: "During the following years, it was accepted by almost all famous theaters and was produced all over the world. It was considered Kaiser's best play".[40] In the 1920's, it was premiered in London by the Incorporated Stage Society (March 1920), in Warsaw by the Teatr Polski (21.2.1924) and in Amsterdam (18.3.1928); it was translated into English (1919), into French (1921), Polish (1924) and Dutch (1928).

With the premieres of *Die Bürger von Calais* (29.1.1917) and *Von morgens bis mitternachts* (28.4.1917), Kaiser established himself at the forefront of contemporary German drama, which was all the more amazing, as Richard Braungart (22)[41] remarked, because, only a few months earlier, Kaiser's name had been practically unknown. Kaiser's dramas now seemed in tune with the times. *Von morgens bis mitternachts* was praised for its language, which seemed to reflect the feverish pace of contemporary life (24), and for its structure and philosophical ideas (22). In particular, the dramatic power of the scenes with the Kassierer's family (21) and the Salvation Army (24) was acclaimed. Kaiser's work was seen as a reaction against Naturalism and realism (24). However, the main complaint of the Munich critics was that *Von morgens bis mitternachts* was not an original dramatic breakthrough but that it was too dependent on its

---

[40](cont'd)(Munich: Desch, 1973), p. 122.
[40]Schürer, *Kaiser*, p. 88.
[41]Richard Braungart (1872–1963) wrote, at different times, for the *Münchener Zeitung*, the *Neue Zürcher Zeitung* and the *Münchner Merkur*. See Rühle, p. 1162.

literary predecessors. L. G. Oberlaender (23) did not see this unoriginal play as paving the way for a "new" German drama – the form was borrowed from Strindberg, the cold-blooded "Leidenschaftlichkeit" came from Wedekind, the scorn for bourgeois philistinism from Sternheim. Steiger (24), who also acknowledged Kaiser's indebtedness to Wedekind and Sternheim, thought that the play's structure, the rise and fall of the action, was modelled on Strindberg's *Nach Damaskus*. Steiger, therefore, could not decide whether Kaiser was really an original genius or just a clever eclectic. Richard Elchinger (21)[53] was less ambivalent, concluding that Kaiser's play, which, had it been written by a seventeen-year-old, would have been acclaimed as a work of genius, was nothing more than "die geschickte Synthese eines Kundigen". Falckenberg's highly accomplished production was considered one of his best ever achievements and, despite the rowdiness of some of the audience, this performance was described as "ein Ehrenabend der Kammerspiele" (22).

The second theatre to stage *Von morgens bis mitternachts* was the Volksbühne, Vienna, on 27.12.1917 with Max Pallenberg as the Kassierer. Pallenberg's acting was criticised as monotonous and tiresome (26); his relentless ranting, the constant droning of his voice failed to reproduce the subtle nuances of Kaiser's protagonist (25).

---

[53]Richard Elchinger (1879–1955) was a critic for the most influential Munich newspaper, the *Münchner Neueste Nachrichten*. See Rühle, p. 1163.

The Viennese audience had problems understanding Kaiser's concise, compressed language and vented its frustration by whistling (25). However, according to Felix Salten (26),[53] the play's poetic quality was able to win over the majority of the spectators, whose loud applause managed to drown out the hisses of the discontented.

The third theatre to present *Von morgens bis mitternachts* was the Neues Theater, Frankfurt/M. (18.3.1918).[54] The director was Arthur Hellmer who, in a short period of time, staged twelve of Kaiser's plays.[55] Although Richard Dohse (27) recognised the drama's poetic qualities, he thought that it failed to achieve dramatic tension because of its cinematic sequence of scenes. Despite the excellent production, which was carried by Eugen Klöpfer's superb performance in the main role, the public response was at first reserved and then a mixture of agreement and disapproval.

Von morgens bis mitternachts was the second of Kaiser's Expressionist plays to be presented in Berlin. It arrived a year after *Die Koralle* and almost two years after its Munich premiere. Both plays were directed at the Deutsches Theater by Felix Hollaender;[56]

---

[53] Felix Salten was the pseudonym of the writer and Viennese critic Siegmund Salzmann (1869–1945) who acquired international fame with his animal story *Bambi* (1923). See Rühle, p. 1175.

[54] Schürer dates this production as taking place in April 1918, *Erläuterungen*, p. 63.

[55] See Schürer, *Erläuterungen*, p. 63.

[56] Felix Hollaender (1867–1931), an associate of Max Reinhardt's, took charge of Reinhardt's theatres when he left Berlin in 1920 for Vienna. Unable to repeat Reinhardt's

Die Koralle opened on 17.1.1918 and *Von morgens bis mitternachts* on 31.1.1919. As in Vienna, Max Pallenberg played the main role of the Kassierer. Emil Faktor (28)[57] wrote that this production represented yet another disaster in Berlin for Georg Kaiser. Whereas the Munich critics had objected to Kaiser's lack of originality, Faktor, while acknowledging the influence of dramatic predecessors (such as the "Sturm und Drang" and Wedekind) on Kaiser, nevertheless concluded that he was basically an innovative writer. For Jacobsohn (33), the strength of the play was its symbolism; the Kassierer's fate was important not as an individual tragedy but only in its broader, symbolical context. The Kassierer's reckless search to buy happiness was representative of the dilemma of an entire period which had turned away from God and which, through its blind materialistic greed, was bringing about its own destruction. What distinguished Kaiser's treatment of his subject-matter was the avoidance of drawn-out pathos, was the furiously breathless pace of events. Like Jacobsohn, Faktor was basically favourable towards Kaiser's text, calling it his liveliest work and admiring its dramatic qualities, its tension and the combination of realism and fantasy.

---

[56](cont'd)successes, Hollaender became a critic for the Berlin *8 Uhr Abendblatt* in 1923. His nephew was the popular composer Friedrich Hollaender. See Rühle, pp. 1166–67.

[57]Emil Faktor (1876–1941) was chief editor for the *Berliner Börsen-Courier* which was progressive culturally. Its contributors included Herbert Ihering and Gustav Landauer. See Rühle, pp. 1163–64.

Faktor and Jacobsohn, as well as other Berlin critics, placed the blame for the failure of *Von morgens bis mitternachts* not on Kaiser's text but on Hollaender's production. Jacobsohn complained that Hollaender failed to present the essence of Kaiser's play – its frantic tempo. The stage performance was a very pale imitation which in no way did justice to Kaiser's original. The pace of the production was so slow that Jacobsohn even wanted to rename this performance "von Ostern bis Pfingsten"!** Faktor saw this poor production as the reason for the audience's negative response to a work which did possess artistic merit and felt that the play deserved a much better public reception. Hollaender's production was also criticised for being too realistic, especially in the meetings with "Death" (31, 32). The scene in the snowy field, where the Kassierer is alone with his conscience, is really one of the most Expressionist scenes in the play (the "Telegrammstil"; the symbolism, etc.). Instead of presenting this scene in a visionary, abstract, symbolic manner, Hollaender used a plastic skeleton! His production was too much of a "Spielgemisch" and Pallenberg's acting was too "gegenständlich" (31). Faktor, disappointed by the lack of rhythm in the final Salvation Army scene, thought that this scene, which lacked the touch of a great director, highlighted unfavourably the difference between Reinhardt

---

**Max Herrmann-Neisse (32) also criticised the poor, inappropriately slow production. Fritz Engel (29), however, was less critical and considered the tempo of the performance suitable for the play.

and his less talented associate, Hollaender. This production caused a public scandal (30). The performance was accompanied by hissing, shouting and whistling on door-keys (29); arguments and scuffles broke out in the audience (30). Referring to this rowdiness, Fritz Engel (29) remarked ironically: "Das ganze nennt man Kunstgenuss."

The most negative critic was Alfred Kerr (34).[5] A staunch supporter of Naturalism, he made little attempt to understand what Kaiser was trying to achieve. He seemed to approach a new work and a new movement, not with an open mind and an inquisitive attitude, but with firm prejudices. His criticism was highly subjective and not always fair. With regard to Kerr's treatment of Georg Kaiser, it is impossible to agree with Rühle's remark: "So war er [Kerr] offen für alles, was schöpferische Originalität verhiess (blieb aber verschlossen gegen den frühen Brecht)."[6] Indeed, critics nowadays are at times too generous in their assessment of Kerr's egotistical outpourings – Jürgen Behrens describes Kerr as "zumeist mit unübertrefflichem Instinkt das Richtige treffend"[7] and Rühle writes: "so

---

[5] Alfred Kerr (1867–1948), who wrote for the *Tag* (Berlin) and, from 1919–33, for the *Berliner Tageblatt*, is described by Rühle as "die meistbewunderte und meistgehasste Erscheinung unter den deutschen Kritikern. Eigenwillig, temperamentvoll, energisch, eitel [...], voll Ironie und Sarkasmus (auch gegen sich selbst): so war und spielte er dreissig Jahre lang den 'Star' unter den Kritikern" (p. 1170). Schürer says that Kerr was "ein erbitterter Gegner Iherings und liess dessen Schützlinge wie Kaiser und Brecht nicht gelten" (*Erläuterungen*, p. 69).

[6] Rühle, p. 1171.

[7] "Nachwort" to Alfred Kerr, *Theaterkritiken*, ed. J. Behrens (Stuttgart: Reclam, 1971), p. 172.

gründlich war die literarisch-dramaturgische Analyse der Stücke, so sicher waren im ganzen seine Wertungen".[43] One feels, however, that Kerr's instincts were wrong concerning Kaiser; his review of *Von morgens bis mitternachts* was anything but analytical. It was a mixture of subjective impressions and cheap jokes which tried to be witty at Kaiser's expense. At times, Kerr is amusing but his reviews reveal very little about a work or a production, telling us more about Kerr himself. As a result, it is difficult to take his reviews seriously and to regard them as valid criticism of Kaiser. Kerr attacked Kaiser's play as the contrived, pretentious product of a writer lacking depth, imagination and poetic inspiration. The only scene which Kerr liked, because of a moment of empathy, was the scene with the waiter in Part II, but he even criticised this scene for taking place behind the Kassierer's back. After being moved by *Von morgens bis mitternachts* to the point of "poetry", Kerr ended his review with the highly sophisticated, extremely profound conclusion: "Das Ganze wirkt [...] wie eine toll aussehende Wurstpelle mit keiner Wurst."

In Königsberg (1920), *Von morgens bis mitternachts* was considered a rather hybrid play, consisting of a peculiar mixture of Expressionist and Naturalist elements (35). Although Richard Rosenheim, the director, tried to maintain a balance between these opposing styles, his production

---

[43]Rühle, p. 1171.

tended more towards realism (35). He approached Kaiser as though he were Ibsen, toning down the Expressionist features and making the automaton-like characters more human (37). Unfortunately, this attempt at a stylistic compromise was not always successful – Hans Wyneken (35) complained of "Stilwidrigkeiten" (as in the family scene in Part II). The Salvation Army and the race scenes were considered the most effective (35, 36). Kaiser's message that money cannot buy happiness was not able to convince Ludwig Goldstein (36). After the scandal in Berlin and the cautious reception in London, where Kaiser's name was considered rather "ominous", the Königsberg critics were proud that, here in the provinces, the public were able to accept, with dignity, the innovations of *Von morgens bis mitternachts*, without being blind to the play's weaknesses (36).

Two years after Hollaender's disastrous production at the Deutsches Theater, *Von morgens bis mitternachts* was again staged in Berlin, this time by Viktor Barnowsky at the Lessing-Theater (14.4.1921). Alexander Granach starred in the role of the Kassierer and the sets were designed by César Klein. Ihering (39) considered this, with some reservations, Kaiser's best play and, although he thought that Barnowsky's production lacked "Besessenheit und Phantasie", he nevertheless regarded Barnowsky's staging of *Von morgens bis mitternachts* as a great step forward from Hollaender's unsuccessful, over-Naturalistic presentation. Jacobsohn (40), this time, blamed the stage-hands for

slowing down the pace of the production. The critics were favourably impressed by Alexander Granach, a newcomer to Berlin from Munich. For Ihering, the talented Granach revealed both the advantages and disadvantages of Expressionist acting. The main danger was that his performance was often "heftig" instead of "glühend"; however, his ability to give shape to inner reality highlighted the possibilities of the Expressionist style. This time, unlike 1919, there were no outbursts of public indignation. Hans Knudsen (38) reported that, despite Kaiser's recent trial, at which he was sentenced on 15.2.1921 to one year's imprisonment for embezzlement, and despite his behaviour at the trial, which many considered arrogant and boastful, there was no scandal.

Dr. Karl Irmler (41),[63] at the first production of *Von morgens bis mitternachts* in Dortmund, thought that the play's complete lack of plausibility and poetic warmth did nothing to substantiate Kaiser's immodest remarks that his recent arrest and imprisonment were a national disaster. The Kassierer's excuses did not justify in any way his criminal behaviour and the play's ending undermined all sense of duty and responsibility. Even as late as 1922, with Expressionism and Kaiser long established, there were still those in the public who were unprepared to accept the new movement because of their old-fashioned Classical notions. In

---

[63] Although Irmler's review is not dated, the references to Kaiser's trial would imply a production during the early 1920's.

Hannover, however, as Johann Frerking wrote, those who were more progressive in their attitude towards modern drama were in the majority:

> In den Rängen versuchten während des zweiten Teils und am Schluss ein paar Unbelehrte, Unbelehrbare ihren fossilen Vorstellungen vom 'Guten, Schönen, Wahren' und ihrer Abgeneigtheit gegen geistige Anstrengungen durch Zischen und Pfeifen Geltung zu verschaffen. Der Beifall des Hauses überscholl die Albernheit.''

By 1924, *Von morgens bis mitternachts* was starting to be dismissed as out of date. Fritz Mack (42) complained that the Leipzig Schauspielhaus production was much too late as Expressionism was now almost out of fashion. He considered the play, with its mixture of styles, a prime example of the inadequacies of Expressionist techniques and praised instead what he saw as its Naturalist scenes. As in Königsberg, Kaiser's disregard for money was also unconvincing in Leipzig: "das Publikum dieser kapitalsknappen Zeit glaubt nicht an Kaisers leidenschaftlich-spitzfindige These, dass für rund 60 000 Mark so gar nichts zu haben ist..."'' For Mack, the highlight of this production was the Salvation Army scene.

When *Von morgens bis mitternachts* returned to Berlin in 1925, in a production at the Schillertheater, directed by Albrecht Joseph, the play and especially its language were condemned as completely out-of-date (46). Jacobsohn (43) still wondered why none of the productions had been able to

---

''Johann Frerking, 11.3.1922, *Augenblicke des Theaters*, ed. H. Rischbieter (Velber: Friedrich, 1963), p. 45.
''Hans Natonek, *Neue Leipziger Zeitung*, 6.10.1924.

present the play at an appropriately furious pace. He thought that it contained too many realistic elements, which, especially now that Expressionism was falling out of fashion, the directors and actors could not refrain from filling out in the Naturalist style. Once more, the usual objections were raised. Kaiser's play was criticised as a mere "Ideenspiel", which failed because of its cold dialectics and its over-abstract "characters", lacking in human feelings (47). Kaiser's attacks on materialism and the Salvation Army were so superficial that they could not be justified (45). The Kassierer's suicide brought the play to a rather weak and cheap conclusion (45). Alexander Granach, who again played the Kassierer, was, by now, well established as a performer of Kaiser's parts (46). Joseph's uneven production was attacked for accentuating the work's contradictions (its mixture of Naturalism and Expressionism) (44). *Von morgens bis mitternachts* was also not considered the best choice for a "Volksbühne" like the Schillertheater (44). Jacobsohn saw the "Kleinbürger" in the audience as being unable to relate to the work's content because they were too respectable to commit embezzlement and too unromantic to come to terms with the Salvation Army scene. Consequently, the usually well-behaved audience responded with hisses of dissent (43, 44, 46). Thus, as in 1919 and despite two previous Berlin productions, *Von morgens bis mitternachts* was, in 1925, still controversial enough to stir up an audience (47).

Die Koralle

The third major Expressionist drama by Kaiser to be premiered in 1917 was *Die Koralle*, the first part of what later became known as the *Gas*-trilogy (*Die Koralle*, *Gas I*, *Gas II*). This play, the sixth Kaiser premiere of the year, opened on 27.10.1917 at the Neues Theater, Frankfurt/M. (directed by Arthur Hellmer) and at the Kammerspiele, Munich (directed by Otto Falckenberg). Unlike *Die Bürger von Calais* and *Von morgens bis mitternachts*, *Die Koralle* was a new work, which had been written in 1916–17 and published in 1917 (Berlin: S. Fischer). It was translated into English in 1929.

Richard Dohse (50), at the Frankfurt premiere, saw *Die Koralle* as opening up a new direction in German drama. For Kasimir Edschmid (49), this production marked Kaiser's complete break with literary tradition and his affirmation of the new drama, of uncompromising Expressionism. Edschmid, whose praise was rapturous, especially appreciated the play's Expressionist features – e.g. its mixture of realism, symbolism and fairy-tale. He considered *Die Koralle* a work of extreme beauty, extolling the depth of its ideas, its poetic vigour and its powerful language. The last act was great because it proved how effective Kaiser could be dramatically when he rejected external reality, the milieu and tendentiousness of realism and Naturalism and instead presented inner reality, the force of ideas. Edschmid was a rare critic amongst Kaiser's contemporaries because he did

not approach Expressionism with the traditional literary criteria, which many of his colleagues applied to Kaiser, often to Kaiser's detriment. Therefore, he was able to appreciate the importance of the new Expressionist movement, not with hindsight at a comfortable distance, but as it actually happened amidst all the diversity of styles and of literary quality of the works published during the period, in which he lived. Another critic in Frankfurt (51) praised the marvellous lyrical language of the play's ending, the tension of the exposition (Act I) and considered the fourth act the highpoint of the evening; he thought that *Die Koralle* grew in quality, the more the social elements of the early parts were relegated to the background. Dohse, although he complained that the clarity sometimes suffered because of the complexity of the work's ideas, nevertheless admired its language and its structure and also acknowledged Kaiser's poetic ability.

Bernhard Diebold (48)‘‘ did not agree with these critics about the play's ending. He was pleased with what he saw up to the Milliardär's shooting of the Sekretär in the third act. From then on, the play deteriorated, there was a loss of clarity. Unable to accept the Expressionist concern with inner reality, he remarked that the Naturalists would

---

‘‘Bernhard Diebold (1886–1945), who was considered the most important critic outside Berlin, was from 1917–33 the leading critic for the "bürgerlich-demokratische" *Frankfurter Zeitung*. He was the author of *Anarchie im Drama* (Frankfurt/M.: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1921) and *Der Denkspieler Georg Kaiser* (Frankfurt/M.: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924). See Rühle, p. 1162.

only have presented the social problems and would have concluded *Die Koralle* with the third act. Diebold, disliking the way *Die Koralle* now degenerated from the treatment of powerful social themes to a preoccupation with the Milliardär's private psychological problems, rejected the romanticism and social escapism of the ending. Büsching (52), although he praised the clarity and power of the opening acts of what he thought would be a "Menschheitsdrama", was also disappointed by the dreaminess and symbolism of the outcome. Diebold found the play's symbolism and the figure of the Sekretär ambiguous and unclear. Yet, despite such criticism, despite his criticism of the weak second and fifth acts, he was particularly impressed by Kaiser's beautifully poetic language. Indeed, Kaiser's linguistic splendour was able to assuage Diebold's critical objections.''

This premiere was warmly received by the Frankfurt audience and was considered a great success for Kaiser (48, 49, 50). Eugen Klöpfer, in the leading role of the Milliardär, was especially effective (48). The basically positive reception of *Die Koralle* by Kaiser's contemporaries in Frankfurt (the public acclaim and the generally favourable critical comments) is interesting from a modern perspective. Nowadays, of the plays in the *Gas*-trilogy, *Die Koralle* seems the least satisfactory because of its

---

''While reviewing the premiere of *Gas I* in Frankfurt (28.11.1918), Diebold refers again to *Die Koralle*. See review no. 67.

over-emphasis on the figure of the Milliardär, whose psychological developments are not especially convincing. Also, stylistically and thematically, it does not appear as significant for the development of Expressionism as *Gas I* and *II*. Yet, in its historical context, *Die Koralle* was far more important than it might appear today because it seemed to confirm to Kaiser's critics in 1917 his total commitment to Expressionism and the new drama. For Dohse, this Frankfurt success was all the greater because, despite the difficulties involved, Kaiser's innovative play was opening up new areas of dramatic exploration.

At the Munich Kammerspiele, Otto Falckenberg opened his cycle of modern dramas "Das jüngste Deutschland", which included Hermann Essig's *Die Glückskuh*, Otto Zoff's *Kerker und Erlösung* (Uraufführung), Carl Sternheim's *Perleberg* and Paul Kornfeld's *Die Verführung*, with the Uraufführung of Kaiser's *Die Koralle*.[53] At this Munich premiere, Edgar Steiger (53), although he was dissatisfied by the poor psychological motivation of the characters, still saw Kaiser's play as a deeper reflection of life than the techniques of the Naturalists. Richard Elchinger (54), who criticised the unexpected, abrupt changes in the behaviour of the Milliardär and his son, thought that Kaiser was capable of writing something better. As in Frankfurt, the

---

[53] See W. Petzet, *Theater – Die Münchner Kammerspiele 1911–72*, pp. 125–26. Huder fails to list this Munich Uraufführung, only listing the Frankfurt premiere – Kaiser, *Werke*, VI, 871. Schürer, too, only lists the Frankfurt premiere, *Kaiser*, p. 14. However, Kenworthy (p. 202) and Rühle (p. 79) list both premieres.

public applauded the performance warmly (54).

Die Koralle was the first of Kaiser's Expressionist plays to be presented in Berlin. It was produced by Felix Hollaender at the Kammerspiele des Deutschen Theaters (17.1.1918) less than three months after its provincial premiere in Frankfurt and Munich (27.10.1917). Friedrich Düsel (58) was glad that a major Kaiser play, even though it had already been premiered in the provinces, was at last being staged in Berlin because up to then the Berlin theatres had been ignoring Kaiser and had produced only *Die Sorina*, a peripheral, insignificant work (at the Lessing-Theater, 6.3.1917). Once again, an Expressionist work by Kaiser seemed unpatriotic.'' Karl Strecker (59) was disturbed by the preoccupation with sensational crimes in recent German literature and by the rising popularity of detective stories and "Schauerfilms". He thought that contemporary writers were afraid of losing their public to the cinema and, therefore, in order to prevent this, were trying to surpass the commercial films with regard to cheap sensationalism. Georg Kaiser, who in *Von morgens bis mitternachts* had placed the theft of 60,000 marks at the centre of the action and whose *Koralle* presented a murder, could not be exempted from this trend. Strecker wanted an end to this debasement of literature – this sensationalism was too "undeutsch". He asked despairingly whether this "Revolverdramatik" was really the highpoint of German

---

''Cf. Herwig's review (6) of *Die Bürger von Calais*.

culture and contemporary German literature.

Kaiser's plot left some of the Berlin critics unconvinced. Alfred Kerr (57) could not understand the motives for the Milliardär's murder of the Sekretär and thought it implausible that the son and daughter were unable to distinguish between their father and his secretary. Düsel, too, did not believe that the Milliardär and the Sekretär could have so similar an appearance that they could fool the Milliardär's own children. Düsel, who expected the Milliardär to be plagued with guilt after the murder, could not reconcile the Milliardär's final serenity and lack of conscience with his own sense of bourgeois morality. Kaiser's abstract, schematic "characters" were criticised as lacking in feeling and as existing in too rarefied an atmosphere (58); his language lacked life because it was not individualised and was too concise (59); his symbolism was considered too obscure and complex (61).'° At least there were some critics like Jacobsohn (55) who realised that *Die Koralle* could not be judged by the laws of logic or by normal realistic criteria. Düsel, although he acknowledged that works of the imagination should not be judged pedantically according to the doctrines of logic and probability, still did not find Kaiser's work acceptable, even on its own terms. For Jacobsohn, the highlight of the play was the extremely moving, melancholy language of the

---

'°Cf. Diebold (48). In contrast, Willi Handl (63) was a rare critic in that he found Kaiser's symbolism in *Die Koralle* "schreiend deutlich".

Milliardär in the fifth act.

Because of its complexity and stylistic ambiguity, *Die Koralle* was considered such a difficult play to produce that even a Reinhardt would have been seriously extended (55). As Hollaender was not the most capable of directors, this Berlin production was far from satisfactory. Although an impressive cast had been assembled, with Paul Wegener as the Milliardär, Werner Krauss as Der Herr in Grau and Ernst Deutsch as the Sohn, Jacobsohn was unhappy with Hollaender's distribution of the various parts. He found Else Eckersberg totally inappropriate as the Tochter and Wegener, Deutsch and Eckersberg did not seem plausible as members of the same family. The improbability of the action was increased also by the fact that Wegener and Bernhard Goetzke (Sekretär), who were supposed to be identical doubles, did not look or sound at all alike (56, 61). The acting represented a mixture of styles. Wegener tended to go against Kaiser's intentions by presenting his role realistically in the traditional manner, fleshing out as a real living human being Kaiser's skeletal protagonist – to good theatrical effect (58, 59, 63). Closer to the Expressionist style of acting was Werner Krauss, who emphasized the unrealistic, grotesque, visionary aspects of his role (59, 63). The public response was a mixture of bewilderment and silence. At the end, there was only some slight applause (60, 61).''

''Strecker (59) and Handl (63) were more generous in their appraisal of the audience's reaction. Despite the objections of many spectators, Handl even thought that the play was a success.

For Fritz Engel (62), Hollaender's production could have been more unrealistic. Seeing Kaiser's play as a mixture of reality and illusion, he could imagine a performance much closer to a "Schattenspiel". Hermann Kienzl (60)[72] blamed the failure of *Die Koralle* in Berlin on the inappropriate style of Hollaender's production.[73]

1918 also saw a production of *Die Koralle* at the Volksbühne in Vienna with Fritz Kortner as the Milliardär. Polgar (64) had some praise for the work despite the fact that it was an Expressionist drama. He did not consider it a good example of Expressionism because it was not boring and humourless enough! Instead, it even managed in places to be powerful and entertaining. Polgar thought that Kaiser should not take himself too seriously and that his true vocation would be as a writer of farce. He was sceptical of Kaiser's sincerity with regard to the social themes and other problems in his plays and believed that Kaiser chose themes, to which he was really indifferent, not from a sense of commitment but merely because of their theatrical effectiveness. The Viennese public, not over-awed by *Die Koralle*, gave it a cool reception.

At the Hamburg Kammerspiele, *Die Koralle* was presented

---

[72]Hermann Kienzl (1865–1928) was a critic for the *Steglitzer Anzeiger*. He also contributed to the *Leipziger Neueste Nachrichten*, the *Dresdener Anzeiger*, the *Bremer Nachrichten*, the Düsseldorf *Mittag*, the *Stuttgarter Neues Tagblatt* and the *Hannoverscher Anzeiger*. See Rühle, p. 1171.

[73]Julius Knopf (61) was less critical and considered the style of Hollaender's production appropriate to the original text.

by Erich Ziegel, with Kaiser's agreement,[74] in four acts (1920). Dr. Malte Wagner was displeased because Ziegel, in trying to emphasize the play's social and ethical content, had cut the fourth act (where the Milliardär is examined by the magistrates), which Wagner considered the theatrically most effective act, and had extended, to the play's detriment, the already weak second act with its contrast between the worlds of high society and the oppressed stokers.[75] The critic for the *Hamburger Correspondent*[76] thought that the ease with which the fourth act had been omitted was a sign of the drama's poor construction and could see no justification for the claims of those critics who liked to describe Kaiser as the "Sudermann des Expressionismus". At least Sudermann's dramas were able to maintain the audience's interest and keep them in suspense right through to the end. By presenting bare sets, Johannes Schröder tried to eliminate everything from the stage design which might distract the audience from concentrating on the play's language and intellectual content. However, Wagner thought that the extremely sparse sets only contributed to the ineffectiveness of this Hamburg production. Again the usual objections were raised: Kaiser's language was denounced as "Papierdeutsch",[77] the murder was unconvincing

---

[74] H. W. F. [H. W. Fischer], *Neue Hamburger Zeitung*, 5.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 3, p. 57.
[75] Dr. Malte Wagner, *Hamburger Fremdenblatt*, 5.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 3, p. 55.
[76] C. M.-R., *Hamburger Correspondent*, 5.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 3, p. 56.
[77] C. M.-R., *Hamburger Correspondent*, 5.1.1920.

and the play was dismissed as "die äusserst geschickte Konstruktion eines durch Kino und Carl Sternheim gleicherweise verbildeten Literaten".''

When *Die Koralle* was presented at the Neues Schauspielhaus in Königsberg, it was directed by Georg Kaiser himself.'' This production was well received by the public (65). The theatre came to Kaiser's aid most effectively with Expressionist sets. Unfortunately, however, Kaiser was unable to achieve a unified style and to work miracles with the actors, most of whom appeared "zu wesenhaft, zu wirklichkeitsnah". Perhaps this is some consolation for all those other directors who had problems presenting the new style of Expressionist drama and Expressionist acting consistently and successfully on the stage and who, too frequently, slipped out of style towards a more conventional realism or Naturalism.

Gas I

Gas I represented another newly written Expressionist play (1917–18). Published in 1918 (Berlin: S. Fischer), it was premiered in the same year at both the Neues Theater, Frankfurt/M. and the Schauspielhaus, Düsseldorf (28.11.1918). This was the last of seven plays to be premiered for Kaiser in 1918. The play's main feature was its striking topicality. The title evokes memories of the

---

''Wagner, *Hamburger Fremdenblatt*, 5.1.1920.
''I have no date for this production.

poison-gas used in the First World War and the strike is reminiscent of the strikes in the German armaments' factories in 1917 and 1918.[**] Just as the workers in the drama, after the explosion, have to decide which direction their future should take, Germany, too, was at the crossroads politically and economically. After the devastation of the First World War, a fresh start had to be made and there were hopes of a better future. *Gas I*, therefore, reflected in many ways the social situation of Kaiser's contemporaries: "Wie in keinem anderen Stück näherte sich Kaiser hier sozialen Gegenwartsproblemen und vor allem: Gegenwartshoffnungen."[*'] The drama was produced all over Germany and helped make Kaiser's name known abroad. It was premiered at the Theater des Pavel Svanda, Prague (7.10.1919); at the Haus des Sowjets Pechati, Moscow (1922); at the Birmingham Repertory Theatre, England (24.11.1923) and in Tokyo at the Sho Gekidjo (1926). Translations were made into Czech (1919), into French (1921), Russian (1922), English (1923), Swedish (1925) and Japanese (1926).

Once again, on 28.11.1918, Arthur Hellmer directed the premiere of a major Kaiser play at the Neues Theater, Frankfurt/M. The reviewer for the Frankfurt *Kleine Presse* (69) considered the social themes of *Gas I* particularly

---

[**]See Schürer, *Kaiser*, pp. 105–06.

[*']Rühle, p. 124. Cf. Oskar Maurus Fontana's 1921 review of *Gas I* in Vienna: "Auch Georg Kaisers Schauspiel *Gas* steckt voll Gegenwart. Das ist seine Stärke. Unsere Zusammenbrüche, unsere Sehnsüchte sind in ihm. Das Chaos dieser Gasmenschheit mit seinen etwas trüben und nebelhaften Hoffnungen ist das Chaos jeder Krisenzeit, ist unser Chaos" (*Die neue Schaubühne*, 3, Nos. 2/3, Feb. 1921, 63).

topical. However, Kaiser's basic antithesis, the antithesis between industrialism and agricultural collectivism, did not seem a realistic alternative and seemed to by-pass the conflicts of real life. The Frankfurt public were not convinced by the Milliardärsohn's desire for a return to nature because this idea sounded too vague and poetic, because it seemed implausible and impractical. More in tune with the socialism and republicanism of the times would have been an attempt to harmonise the ideas of work and agricultural collectivism rather than to present a false set of alternatives (69). Dohse (68), who also thought that the views expressed in the play had no basis in reality, called them utopian. Diebold (66, 67), before tackling *Gas I*, first could not resist the opportunity to criticise once more the ending of *Die Koralle*, complaining that the social themes of the opening acts had been abandoned in favour of social escapism, romantic quietism and lyricism and that Karl Marx had given way to Schopenhauer. However, he found the ending of *Gas I*, the daughter's promise to give birth to the "Neuer Mensch", almost as weak and unsatisfactory as the ending of *Die Koralle* (66). Diebold was especially disappointed by this vague posturing, by what seemed to be illusory future hopes (67). What he wanted was to actually see this "Neuer Mensch" as a living force in the present and he called on Kaiser to present this "Neuer Mensch" in a new third part of *Die Koralle* (67).

The reactions of the Frankfurt critics to *Gas I* varied greatly. Dohse would have liked to retain his faith in Kaiser's poetic mission but he was worried by Kaiser's tendency to be over-contrived. Diebold thought that the characters were too artificial and that Kaiser was not capable of presenting really true individuals (66). For the critic from the *Frankfurter Nachrichten* (70), who was disappointed by *Gas I* as a continuation of *Die Koralle*, Kaiser's theatricality was a sham. It was not the dramatist's job to present simplistic ideas chaotically but to reduce life's chaos to clear, simple formulae. The ethical values propagated by Kaiser were now hollow and unacceptable, his works had become mere examples of soulless intellectualism. In contrast, the critic for the Frankfurt *Kleine Presse* saw this production as restoring his faith in Kaiser's dramatic ability, especially after the recent premiere (21.10.1918) in Frankfurt of the three one-act plays *Claudius, Friedrich und Anna* and *Juana*. Diebold was impressed by the topicality and dialectical formulation of Kaiser's themes, the visual effectiveness of his symbolical settings and colour symbolism, the pregnant concentration of his main themes into one dominant symbol (the piece of coral; gas) (66) and by his language (67).

Hellmer's production was considered adequate, although the cast were only average and Franz Ebert, as the Milliardärsohn, lacked intensity (67). Robert Reppach's sets, especially the hall for the mass scene in Act IV, were

effective (69, 70). Despite their varying opinions on the merits of *Gas I*, the critics did, at least, agree that the production was a success with the Frankfurt public (68, 70). For the critic from the *Frankfurter Nachrichten*, who had thoroughly disliked the drama, the loud applause was earned by Hellmer's fine production, not by Kaiser's text. Diebold (67) thought that the play was well received by its audience because of its enormous topicality.

The premiere of *Gas I* at the Düsseldorf Schauspielhaus (28.11.1918) was directed by Gustav Lindemann; Louise Dumont, the co-founder of the Schauspielhaus, gave a moving performance as the Mutter (73). According to Linke, they had probably become interested in Georg Kaiser through Gustav Landauer, who had also aroused Hellmer's interest in *Die Bürger von Calais* (premiered by Hellmer in 1917).[42] There were opposing reactions to Kaiser's text from the local critics. Heinz Stolz (72), who compared *Gas I* unfavourably to Hans W. Fischer's *Motor*, denounced the work for being contrived and soulless. He disliked Kaiser's "Zeitschriftendeutsch", which was the complete opposite of everyday language, the depersonalised "characters" and the stylistic confusion of the action. In contrast, Joseph Stritzko (73) praised the poetic greatness of this work, which depicted the injustice and inhumanity of a social system still in existence, and the simple grandeur of the

---

[42] "Den entscheidenden Hinweis auf Georg Kaiser dankten Louise Dumont und Gustav Lindemann wohl ihrem Freund und zeitweiligen Dramaturgen Gustav Landauer, der sich sehr für diesen Autor eingesetzt hat" (Linke, pp. 216–17, note 2).

daughter's final words.

The critics admired greatly Lindemann's superb production. Knut Ström's sets were a mixture of symbolism and realism (74). The factory (Act I) and the hall (Act IV) were presented realistically; the explosion was especially impressive and was considered a technical masterpiece (71, 74). The fourth act was described as the highpoint of the production.[83] In order to emphasize the excitement of the workers in this act, Lindemann eliminated the tribunal from which they speak in the original text. Instead, they climbed onto the scaffolding when they wanted to address their colleagues (71).[84] In addition, to increase the effectiveness of this mass scene, the entire ensemble, not extras, were used.[85] Lindemann made the masses more dynamic by dividing the chorus into "Stimmgruppen" and thus achieving "eine sprachliche Differenzierung der Masse".[86] The Milliardärsohn's address to the workers in this act was cut in order to eliminate repetition and verbosity.[87]

Lindemann did not try to flesh out the characters but tried to accentuate the play's ideas and conflicts. The acting style, therefore, was a mixture of fantasy and realism (72, 74). Peter Esser, as the Milliardärsohn, did not attempt to create a character of flesh and blood but to present an outline, concentrating on "die Idee" (71, 72).

---

[83]Linke, p. 111.
[84]See Linke, p. 111.
[85]See Linke, p. 111 and p. 217, note 20.
[86]Linke, p. 110.
[87]Linke, p. 111.

The audience received this production, which was performed ten times in Düsseldorf, with loud applause (72); Mai (71)** attributed the success, to a large extent, to Lindemann's accomplished production.

Gas I was the third of Kaiser's Expressionist dramas to be presented in Berlin – after Hollaender's productions of *Die Koralle* (17.1.1918) and *Von morgens bis mitternachts* (31.1.1919) at the Deutsches Theater. This time the director was Dr. Paul Legband, who staged *Gas I* at the Volksbühne (25.2.1919) with Ernst Stahl-Nachbaur as the Milliardärsohn. Just as in the 1890's Gerhart Hauptmann and until recently August Strindberg had been in vogue, now Kaiser was in great demand, his plays seemed to reflect the mood of the times and even the Berlin theatres, which up to now had been rather slow in their appreciation of Kaiser, were clamouring to produce his works (79). This Volksbühne production represented Kaiser's first great success in Berlin (75).** He had achieved that rare combination so often needed for a breakthrough – the right play at the right time before the right audience. What made the difference was that, this time, Kaiser's new Expressionist drama was performed not before the well-to-do bourgeois audience at the Deutsches Theater but before the public of a "Volksbühne". As a

---

**Rühle dates this review 29.11.1919, p. 127

**Cecil W. Davies writes of *Gas I*: "it was the Volksbühne production that brought Kaiser the public recognition in Berlin which he had long sought for" (*Theatre for the people. The story of the Volksbühne* [Austin: University of Texas, 1977], p. 92). Likewise, Rühle says that this production "brachte den von Kaiser lange gesuchten Publikumserfolg in Berlin" (p. 124).

result, there was an unusual rapport between the play and its spectators, who were able to relate very easily to the social problems facing Kaiser's workers (75). Jacobsohn (8) thought that the play was successful because its topical, socially relevant themes more than compensated for its fashionable Expressionist tendencies. For Ihering (9), Kaiser's public reception in Berlin was puzzling – it seemed strange that a dramatist like Kaiser should be rejected by the more high-class theatre-goers and yet be acclaimed by the audience of the Volksbühne.

Although Ihering (76) agreed with Jacobsohn that Kaiser's themes were topical, he thought that Kaiser did not develop or deepen these but only presented them in a superficial, sensational manner. While acknowledging Kaiser's technical ability, Ihering had some fundamental doubts about *Gas I*. The characters did not seem totally consistent; Kaiser did not appear capable of developing the characters and events fully to a perfectly logical and convincing conclusion. Instead, as a result of this inability, the ending was particularly weak. It was embarrassing to have such an ending which was absolutely inconsistent with what had gone on before. The forced optimism of the daughter's promise was too contrived and unsatisfactory. Only in *Von morgens bis mitternachts* had Kaiser been able to write a play to the end with complete consistency. Jacobsohn (75) also found the ending artificial and was sceptical of Kaiser's sincerity in advocating a

return to nature. Kerr (77), as usual, was highly critical of Kaiser. Most of all, he disliked the mass scene in Act IV, objecting to its lack of intellectual content. Instead of developing the arguments through a carefully intensified debate, Kaiser just presented the same ideas again and again. This constant repetition was too simplistic ("Arenenkitsch"). Surprisingly, however, Kerr did manage to muster some praise for Kaiser's language. He thought that Kaiser's major achievement was in transferring the language of Expressionist poetry to the stage. Although he was disappointed by the ending and would have liked Kaiser to present a more convincing answer to society's problems, Jacobsohn still considered Kaiser's experiments far more stimulating than the works of most of his contemporaries since Kaiser at least dealt with social reality.

Ihering praised Legband's production because, for the first time in Berlin, the attempt was made to present one of Kaiser's Expressionist plays on its own terms, as an Expressionist drama.'° However, the final result was not totally consistent with Legband's noble intentions. Jacobsohn, while acknowledging Legband's attempts at a stylised, non-Naturalistic production, nevertheless had to admit that the difficulties involved in a completely Expressionist production resulted, at times, in a loss of style. The actors, who had problems coping with Kaiser's Expressionist language, on occasion, against the director's

---

'°There is a photograph of this production in Steffens, p. 129.

intentions, slipped out of style. Ihering also had to admit that the Expressionist style of acting was especially demanding and that those actors had difficulties who lacked intensity or who were undisciplined in their speech and gestures. For Ihering, even Stahl-Nachbaur in the main role, who stood out from the other actors, suffered a loss of intensity, was too repetitious and was psychologically unconvincing. Friedrich Düsel (79) was grateful that Legband's production did not go to the full extremes of Expressionism. As a result, the stage production managed to alleviate the coldness of Kaiser's text. He described the mass scene in Act IV, with its powerful, dynamic presentation of an entire social class and economic period, as the highpoint of the play and the production. Hans Knudsen (78) considered this production far superior to the two previous Kaiser productions in Berlin.

In 1919 and 1920, *Gas I* was produced all over Germany. In 1919, *Gas I* could be seen at the Schauspielhaus, Leipzig, at the Städtische Schauspiele, Baden-Baden, at the Reussisches Landestheater, Gera, at the Stadttheater, Barmen, at the Schauspielhaus, Hannover, at the Schauspielhaus, Munich, at the Deutsches Theater, Stuttgart, at the Deutsches Nationaltheater, Weimar, at the Schauspielhaus, Graz and in Halberstadt and Karlsruhe. In 1920, there were productions at the Kammerspiele, Hamburg, at the Schauspielhaus, Dresden, at the Stadttheater, Augsburg, at the Stadttheater, Freiburg i. B., at the

Hessisches Landestheater, Darmstadt, at the Stadttheater, Dortmund and at the Deutsches Volkstheater, Vienna. Omankowski, writing in 1922, considered *Gas I* Kaiser's most successful play:

> Von allen seinen Bühnenwerken hat Kaisers *Gas* bisher die stärkste Wirkung gehabt, und es gibt kaum ein namhaftes Theater in Deutschland, das dieses Stück noch nicht aufgeführt hat. Einmal ist es der unverkennbare starke theatralische Schwung, der dem Werk eine grosse äussere Wirkung sichert; dann aber vor allem die brennenden Dinge der Gegenwart, die hier zur Verhandlung kommen.''

Provincial audiences, spoiled by cosy productions of traditional works, were not always able to cope with Kaiser's demanding avantgarde Expressionist techniques. His language, "characters", ideas and dramatic form all caused problems for conservative, bourgeois theatregoers. In Karlsruhe (1919), the public were unable to relate to Kaiser's play because they approached his characters in the traditional manner. Since they desired empathy and catharsis, they were unsettled at not being able to identify with Kaiser's abstract "characters" (83). The aesthetic tastes of the spectators in Graz (1919) were also not quite attuned to Kaiser's modernism (91). *Gas I* left them "ratlos"; they seemed alienated by its pessimistic rejection of the present, by the death of the splendid army officer and by the threatening presence of the angry working-class masses on the stage. What is surprising is that *Gas I*, which is not the most problematic of Kaiser's Expressionist plays,

---

''W. Omankowski, *Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke* (Berlin: Schneider, 1922), pp. 64–65.

should cause such discomfort and bewilderment for a provincial audience. Indeed, the play is not nearly as radically Expressionist as *Hölle Weg Erde* or *Gas II* and Kaiser was not the most uncompromisingly avantgarde of the Expressionist writers. Dr. Bruno Ertler (91) wondered how the Graz public would have reacted to Kaiser's Expressionist colleagues Barlach and Kokoschka, who, in contrast to Kaiser, were truly radical! In fact, other provincial critics considered Kaiser, in comparison to his more extreme Expressionist colleagues, a particularly moderate representative of that movement (96). In Leipzig (1919), Robert Ludwig, for whom Kaiser was "der erfreuliche Gegenpol zu den vielen Nur-Dichterischen, Nur-Ausdrücklern, d. h. Undramatischen unter unseren Jüngsten", was pleased by *Gas I*. He even had an ideal vision of the ultimate Expressionist playwright and suggested: "Eine Synthese von Georg Kaiser und etwa Ernst Barlach ergäbe den vollendeten Dramatiker unserer Generation."[12]

The provincial theatres attempted to stage Kaiser's *Gas I* in a variety of ways, sometimes very successfully, sometimes disastrously. Actors, not used to Expressionist diction, had problems with Kaiser's language:

> [...] seine Sprache hat etwas Explosives. Er zerstört gelegentlich den Sprachbau. Satztrümmer liegen umher, er schleudert Wortblöcke hin, an denen sich die Gewohnheit des Schauspielers und des Zuhörers stösst.'[13]

---

[12] Robert Ludwig, *Die neue Schaubühne*, 1, No. 7 (1.7.1919), 225.

[13] Dr. Alfred Möller, *Tagespost*, 29.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 3, p. 53.

In Graz, therefore, the actors, because of such difficulties, were unable to stay within the boundaries of Expressionist style: "Die Wortstürze, unter die Kaiser die Schauspieler stellt, belasten die anders gewohnten Schultern übermässig. Es gab Rückfälle ins Sudermännische."[''] Usually, when *Gas I* was produced well, the most acclaimed moments in a production were either the first act (the explosion) or the fourth act (the dynamic linguistic power of the masses; the clash of ideas). However, these acts were not always successful. In Munich, Rudolf Hoch directed Kaiser's play at the Schauspielhaus with Wilhelm Dieterle as the Milliardärsohn and Lothar Müthel and Alexander Granach as Arbeiter (9.11.1919). Hoch's staging of the mass scene failed dismally (87). Hoch decided to have the speakers address the audience directly, doing away with the presence of the masses on stage and substituting instead ineffectual sound effects (87). The tribunal was placed at the top of a high staircase, which rose up into the dome of the hall (84). Eight workers in succession climbed up to the tribunal, gave their speeches to their invisible comrades and rushed down again (86). This was especially monotonous because of the constant repetition of the procedure, the lack of dramatic momentum and intensity and because of the lack of response from the absent masses (86, 87). In Weimar, Ernst Hardt's production (1919) at the Deutsches Nationaltheater also had its unfortunate moments. The

---

''Möller, *Tagespost*, 29.12.1919.

explosion was completely ineffective on account of the inadequate special effects (90). Hardt did not seem very intent on presenting the play as an example of Expressionism. The actors were allowed to make their parts more human and Max Brock's non-visionary weisser Herr, with his elegant gloves, top-hat and cane, was absolutely inappropriate and unsatisfactory (89).

It was common, as in Munich, Weimar, Darmstadt and Dresden, to merge the fourth and fifth acts. Usually, the scene with the Regierungsvertreter was cut, leaving, from the fifth act, only the final scene – the daughter's promise to give birth to the "Neuer Mensch". However, as one of the Weimar critics remarked, this meant that the Milliardärsohn appeared at the beginning of the fifth act already wounded (89)! As elsewhere, the daughter's promise was widely condemned in the provinces as unconvincing (89), as "ein deus ex machina" (94) and as "ein Verlegenheitsausweg".'' The fact that the father of the "Neuer Mensch" was an officer, whose aristocratic outlook and behaviour were totally out of place in modern, post-First World War Germany, did nothing to make the ending more acceptable.'' Jacobsohn's remarks (33, 40, 43), with regard to *Von morgens*

''anon., *Darmstädter Tagblatt*, 17.6.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 27, p. 552.

''Dr. Carl Anton Piper in Hamburg writes: "Der Leiter hat sogar einen Offizier zum Schwiegersohn, der, aus der vorsudermännlichen Zeit stammend, wie ein Neandertaler unter Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts wirkt [...]. Dass aus diesem Geschlecht einst der Messias kommen wird, wie die Schlussworte anzudeuten scheinen, wirkt ebenfalls sehr fragwürdig" (*Hamburger Nachrichten*, 30.1.1920, in *Die Kritik*, 1920, No. 7, p. 148).

bis mitternachts, that, for Kaiser to be effective, he had to be produced at a fast and furious pace, proved true also in the case of *Gas I*. Dr. Felix Zimmermann (93) complained that Berthold Viertel's attempt to stage *Gas I*, at the Schauspielhaus in Dresden (1920), at a slow pace was totally inappropriate and thought that Kaiser's play could only be successful when presented at a feverish tempo. Viertel's attempt to bring out, through this leisurely production, the hidden meaning behind the words only revealed to Friedrich Kummer (92) the play's lack of depth and that there was very little behind the language.

Often, *Gas I* was presented in a manner which attempted to emphasize the play's content. At the Städtische Schauspiele in Baden-Baden (1919), the stage designs were bare so that the audience would not be distracted at all by visual effects from the "characters" and the ideas which they represented (80). In Augsburg (1920), at the Stadttheater, Hermann Merz, the director, tried to reproduce a skeletal, abstract Expressionist stage design by avoiding all details and only using those props which were absolutely necessary (96). The critic for the *Neue Augsburger Zeitung* considered these sets very effective although the initial public reaction to this production was cool (95, 96). In the fourth act, Merz experimented with light and darkness. He left the speakers shrouded in darkness in order to accentuate their words by eliminating any visual distractions; thus, their ideas could be presented from this

empty space with an heightened sense of immediacy. At the Stadttheater in Barmen (1919), Hanns Lotz tried to enhance the visual effectiveness of Kaiser's drama by emphasizing its colour symbolism (e.g. the schwarzen Herren stood out against a white background) (81).

By now (1919), as in Munich, the actors were beginning to come to terms with the demands of the new Expressionist style. Hoch made conscious efforts to present a consistently Expressionist production. The language was expressed in short ecstatic outbursts and screams; the movements of the puppet-like actors were stylised, jerky and abrupt (84, 88). This was a highly disciplined ensemble production, in which all the actors subjugated their personalities to an over-riding stylistic concept and even the performers of the minor roles were not allowed to fall out of style (85). There was much praise from the Munich critics for the ensemble of the Schauspielhaus because of their harmonious, stylish performance (85, 86). L. G. Oberlaender (88), however, was sceptical of this depersonalised Expressionist technique, which he saw as undermining acting, in that it imposed limitations on the actors by not allowing them scope for individual characterisation. Cäsar Kunz's sets, which made use of projections, presented only stylised outlines (84, 86). Despite the failure of the fourth act, this production of *Gas I* was warmly received by the Munich public (84, 85, 88).

Opposing conclusions were reached with regard to Kaiser's message of "Menschlichkeit" and the "Neuer Mensch". In Halberstadt, Kaiser's work was seen as embodying the principles of socialism. The Milliardärsohn's attempts to overcome the alienation of the workers within industrial capitalism through his appeal for a return to nature, which would allow them to fulfill their potential as human beings, reflected Lassalle's words that the real cause of the working-class was essentially "der Kampf um die Menschheit" (82). In contrast, Alfred Polgar (97), who earlier had been suspicious of Kaiser's seriousness in his treatment of social problems (64), was very tired of high-minded appeals and was extremely sceptical of Kaiser's humanitarianism, describing the refrain "Mensch, sei Mensch" as "eine recht kitschige Melodie".

In September 1928, *Gas I* was revived by Leopold Jessner at the Berlin Schillertheater,'' with Alexander Granach, once more appearing in a Kaiser play, as the Schreiber, Lothar Müthel as the Ingenieur and Walter Franck as the Milliardärsohn. This production gave critics a chance to look back to earlier Kaiser productions and to re-evaluate Kaiser's importance as a dramatist in the light of historical development. Ihering (98) praised Kaiser for breathing new life into German drama. At a time when German theatre was struggling, Kaiser introduced new intellectual conflicts and new stylistic problems. When first writing,

---

''This is also referred to as the Staatstheater and the Staatliches Schillertheater.

Kaiser had been ahead of his times stylistically although, by now, the style of *Gas I* seemed flawed and dated. The critic for the Berlin *12 Uhr Blatt* (100), however, disagreed with Ihering, finding the play's form and language still acceptable but criticising the social themes which were less valid because political reality had advanced to such a stage that a return to nature was not really feasible. Other Berlin critics also thought that, by 1928, *Gas I* with its call for agricultural collectivism had become dated (102, 104).'' Ihering's main criticism of the play was that Kaiser glossed over the real issues involved in the conflict between humanitarianism and industrialism. In a manner similar to Fritz Lang's film *Metropolis*, Kaiser's exaggerated treatment of reality did not depict actual, realistic social problems. As a result, *Gas I* failed to do justice to the social situation but instead merely presented a false antithesis between agricultural collectivism and industrialism. Fechter, considering this one of Kaiser's best works, still had great respect for Kaiser in 1928 and would have been happy, if other contemporary writers possessed a small fraction of Kaiser's intellectualism and theatrical ability.''

''However, Fechter (99) still considered Kaiser's themes "aktuell" and Franz Leppmann (103) even thought that the play's relevance had increased.

''Paul Fechter (1880–1958) edited the literary supplement of the "national-liberalen" *Deutsche Allgemeine Zeitung*, which, at its peak, had a circulation of 60-70,000. See Rühle, pp. 1164–65.

Unlike Legband's stylish Expressionist production at the Volksbühne in 1919, Jessner, influenced by "die neue Sachlichkeit", tried to present *Gas I* realistically (99). The end result was mixed in that certain features of the play came over very successfully while other aspects were disappointing. Fechter would have preferred a production with more unreality and fantasy. The visionary weisse Herr was far more effective in Legband's non-realistic Expressionist version than here, where Albert Florath presented the part too realistically. Franz Servaes (104)[***] also complained that Jessner's treatment failed to do justice to the non-realistic features of the work. He was not only disappointed by the weisse Herr but also by the schwarzen Herren, who, instead of being presented, in identical costumes, as grotesque caricatures of capitalism, in stark contrast to the sincere humanitarianism of their fellow industrialist, the Milliardärsohn, appeared no different than the Milliardärsohn, who could easily have been taken for one of them. Likewise, Franz Leppmann felt that Jessner's non-visionary, non-stylised production neglected "das Jenseitige" in *Gas I*.

[***]Franz Servaes (1862–1947) was, from 1919, a critic for the *Berliner Lokal-Anzeiger*. Rühle writes: "Servaes, konservativ im Äusseren, war in der Gesinnung deutsch-national, als Kritiker nicht sehr differenziert, oft anschaulich beschreibend, im Urteil immer summarisch und entschieden bis zur schroffen Parteilichkeit. Er schrieb populär, gab sich als Hüter ethischer Werte, unterstützte Arnolt Bronnen, kämpfte gegen Jessner und noch mehr gegen Piscator [...]" (p. 1175).

Whereas the particularly Expressionist features of *Gas I* were diluted and ineffective (der weisse Herr, die schwarzen Herren), those aspects which could be presented realistically were exploited to the utmost. Jessner's was a highly technical, full-scale production which made great use of sensational special effects. Flashing lights, sirens and a machine-gun all added to the atmosphere. The explosion in the first act was so realistic that the theatre was filled with smoke from the gun-powder for the rest of the performance (101). Indeed, there was much praise for this explosion and the mass scene in Act IV (98, 102, 105). *Gas I* was performed, without an interval, at a tremendous pace, the five acts being compressed into a meagre one and a half hours (102, 104). For the critic from the *12 Uhr Blatt* (100), only the brisk tempo of the production made the play still bearable. Jessner changed the ending of the fifth act. The daughter's unconvincing promise was followed by the return of the workers into the factory. Leppmann (103) was not really happy with this de-emphasis of the daughter's vision of the "Neuer Mensch"; Fritz Engel (105), however, although he wanted the fifth act, with its dreadfully banal promise, to be cut, praised the dramatic power of the final scene as the workers filed back silently into the factory.

Not everyone was pleased by Jessner's imaginative effects. Ernst Degner (101) complained that Jessner's spectacular presentation, instead of underscoring Kaiser's dynamic language, tended to distract from the words. There

was too much concentration on superficial external effects, on the visual and aural aspects, at the expense of the play's inner meaning. The worst insult for Degner was to claim that Jessner had been influenced in this production by the childish techniques of the film director Fritz Lang implying that they were only fit for a cinema audience but had no place in the theatre! It is interesting to note that, when Degner and Ihering compared this production to Fritz Lang's techniques and to his film *Metropolis* (1926), the comparison was meant in a negative sense. Kaiser's other Expressionist plays were also frequently criticised by his contemporaries for being too influenced by film techniques. Whereas nowadays films are accepted as a valid art form and Fritz Lang is well respected as one of the pioneers of serious German cinema, during the Weimar Republic it was more of an insult to compare a playwright to a film director and to call a play "cinematic". Films were rejected as vehicles of cheap sensationalism and melodrama, which lacked the "intellectual depths" of drama. While the cinema was popularistic and for the lower classes, the theatre was for those with elevated tastes, for the respectable members of society. Therefore, the frequent comparison of Kaiser's works at this time to the invalid "culture" of the cinema was no compliment.

At least this version of *Gas I* was popular with its audience, who received it warmly (99, 101). Despite the generally realistic production, one actor seemed to

exemplify the essence of Georg Kaiser and the Expressionist movement. Veit Harlan, as der Arbeiter mit der Gasmaske, personified the anguished Expressionist scream of horror at man's inhumanity to man; his was "ein Schrei des Menschen [...], ein Schrei gegen alle Gaskriege" (100).

Hölle Weg Erde

Hölle Weg Erde, the first version of which was written in 1918–19, was published in 1919 (Potsdam: Kiepenheuer). The premiere at the Neues Theater, Frankfurt/M. (directed by Arthur Hellmer on 5.12.1919) was the only Kaiser premiere in 1919.[101] This play fulfills the daughter's promise at the end of *Gas I* and also answers Diebold's plea that he would like to see the "Neuer Mensch" in the present.[102] *Hölle Weg Erde* presents not just one "Neuer Mensch" (Spazierer) but universal regeneration in a new heaven on earth. This very optimistic, very utopian work has been described as "the

---

[101]Huder (Kaiser, *Werke*, VI, 876), Schürer (*Kaiser*, p. 15) and Kenworthy (p. 203) all list the premiere of *Hölle Weg Erde* as taking place not only in Frankfurt/M. but also at the Kammerspiele, Munich and the Lessing-Theater, Berlin on 5.12.1919. I could find no evidence of these Munich and Berlin Uraufführungen. W. Petzet lists the productions at the Munich Kammerspiele in his book *Theater – Die Münchner Kammerspiele 1911–1972* but there is no mention of a 1919 production of *Hölle Weg Erde*, pp. 588–89. The earliest Berlin production which I could find documented is Barnowsky's production of *Hölle Weg Erde* at the Lessing-Theater on 20.1.1920. This is described in *Die Kritik* as the Erstaufführung of Kaiser's drama in Berlin which would imply that there had not been an earlier production of *Hölle Weg Erde* there – *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 122.

[102]See review no. 67.

only entirely activistic play that Kaiser ever wrote",[103] as "Kaiser's only positive Expressionist drama".[104] This "Stationendrama" can be seen as the third part of an "Erneuerungs-Tetralogie"[105] (*Die Koralle*, *Gas I*, *Hölle Weg Erde*, *Gas II*) because it is linked by the theme of regeneration to the *Gas*-trilogy. It is a bridge from the forced optimism of the ending of *Gas I* to the dire pessimism of *Gas II*. It is not uncommon nowadays to see *Hölle Weg Erde* dismissed as an unconvincing experiment in utopianism. Schürer writes of Kaiser's play:

> It is, indeed, one of his weakest plays. [...] one gets the feeling that Kaiser himself did not believe in his own words. [...] *Hölle Weg Erde* and *Gas II*, written about the same time, give the impression of being exercises in symmetry rather than dramas.[106]

Hölle Weg Erde was a disappointment to many Frankfurt critics. This time, Georg Kaiser seemed to have departed from the ranks of the moderate Expressionists. Richard Dohse (108), although conceding that Kaiser's theme was very relevant, complained that the treatment of this theme was so implausible and the dramatic style of *Hölle Weg Erde* so radical that the play could not be considered in any way to be furthering the cause of Expressionism. This work was unable to win over those who were already sceptical of Kaiser's inner calling as a poet (110). The critic for the Frankfurt *General-Anzeiger* (113) thought that *Hölle Weg Erde* had not fulfilled its potential. With its powerful attack on

---

[103]Kenworthy, p. 35.
[104]Schürer, *Kaiser*, pp. 93–94.
[105]Rühle, p. 183. See also Schürer, *Kaiser*, p. 231, note 69.
[106]Schürer, *Kaiser*, p. 97.

capitalism, it could have been a truly revolutionary drama which would have exposed the deep moral degeneration of contemporary life. However, Kaiser lacked the necessary conviction and his play was too intellectual to achieve this breakthrough. For Josef Meier (109), Kaiser's initial promise as a writer remained unfulfilled and *Hölle Weg Erde*, instead of opening up new directions, merely proved that Expressionism was at a dead-end. Dohse, whose review was totally negative, condemned the play as bizarre and incomprehensible, objecting to its obscure symbolism and finding the twelve "Bilder" monotonous. Deeply dissatisfied, he concluded that cold, calculated technical effects could not be considered a compensation for a lack of feeling. Kaiser's drama was so technically accomplished, so symmetrical in construction that Max Geisenheyner (110) found this distressing. From the hostile Frankfurt reception, it would appear that Georg Kaiser's Expressionist works and Expressionism itself were now falling out of favour. Fred Hildenbrandt (111), who had had enough of Kaiser's over-intellectual, contrived works and his lack of feeling, thought that it was time for a new direction in German drama. Traditional criteria were starting to re-assert themselves against the tide of modernism. For Josef Meier, *Hölle Weg Erde* was too confusing and its ideas, because of the incomprehensible, repetitious language, were too unclear. Rejecting its senseless jumble of words, he advocated instead a literature with values.

Apart from these general comments on Kaiser's drama, individual aspects also came under fire. Diebold (106) was pleased that the daughter's pregnancy in *Gas I* had been brought to fruition not just with one "Neuer Mensch" (Spazierer) but with a completely regenerate mankind. He admired the play's construction (107) and considered the first part, "Hölle", with its powerful attack on contemporary capitalism, the best of the play's three sections (106). The second part, "Weg", however, was a disappointment because Spazierer's regeneration did not occur on stage but had already taken place in the interval before the start of the second section and because the mass regeneration was too sudden and unprepared (106, 107). This unconvincing, poorly motivated universal regeneration of society at large was dismissed as the play's main weakness (106, 112),[10] as too utopian (107). The third part, "Erde", was unsatisfactory because Kaiser did not crown his vision of redemption on earth, of universal brotherhood, with a climax of lyrical splendour. Kaiser's failure here to rise to new heights of poetic intensity only proved the insincerity of his vision (107). For the critic from the *Frankfurter Volkszeitung* (112), the play's sound dramatic technique sufficiently compensated for the weaknesses of certain details. Yet he was particularly unhappy with Kaiser's language, which he insulted in one of the worst

---

[10]The critic for the *General-Anzeiger* was less critical and, although he was in a minority, praised the psychological subtlety of the mass transformation.

ways imaginable at this time by saying that, on occasion, it was even more awful than Sternheim's distortions of the German language! The critic for the *General-Anzeiger* regretted Kaiser's omission of articles and his "sprachliche Vergewaltigungen".

Hellmer's production was considered totally consistent with Expressionist aims (108, 113).[108] F. K. Delavilla's abstract sets, which changed for each of the three parts, were, with their powerful colours and bold lines, an imaginative mixture of cubism and futurism (106, 108, 109, 111). Hellmer used magical light and darkness effects to create a suitable atmosphere and to bring out the play's symbolism (108, 109, 113). The style of acting was also appropriate – the typically Expressionist combination of jerky, puppet-like movements and ecstatic outbursts (108). The critic for the *General-Anzeiger* praised Hellmer for the stylistic unity of this Expressionist production. In contrast to his Frankfurt colleagues, Diebold thought that there was a contradiction in the style of the performance between the cubist outer framework of the stage design and the decorative, realistic "Bilder" within this framework (106). He was also concerned with the problem of Expressionist acting (106, 107). However, Diebold shared a misconception about Expressionist acting which was common among his contemporaries. Since his views on acting were

---

[108]There is a photograph of this production in Steffens, p. 130. Here, Steffens dates the production in 1920 but, on p. 19, he dates it correctly as taking place on 5.12.1919.

still conventional, he believed that the actor had to add the warmth and feeling lacking in Kaiser's skeletal "characters", that he had to make them into real living beings of flesh and blood – and thus "miterlebbar". This was a total misunderstanding because Expressionist acting required the exact opposite of traditional characterisation. Indeed, Kaiser's figures were intended to be presented on stage as they had been written, i.e. as abstract, depersonalised, dehumanised representatives of a society debased by materialism.

Despite Hellmer's accomplished production, or perhaps because of its Expressionist features and the weaknesses in Kaiser's text, *Hölle Weg Erde* was not an overwhelming public success in Frankfurt.'[10] The reports of the critics varied – Fred Hildenbrandt described the reaction of the audience as cold and unfavourable; according to Dohse, despite some applause and some dissent, the majority of the spectators remained silent and were unconvinced; others reported a mixture of applause and protests (109, 110, 112).

Viktor Barnowsky directed the Berlin premiere of *Hölle Weg Erde* on 20.1.1920, at the Lessing-Theater with Eugen Klöpfer as the Juwelier, Kurt Goetz as the Anwalt, Theodor Loos as Spazierer and Tilla Durieux as Lili. By now, the Berlin critics were starting to lose interest in Kaiser's Expressionist techniques and themes. For Willi Handl (115),

---

[10]The critic for the *General-Anzeiger* thought that, to really enjoy the play, a high level of concentration was required on the part of the spectator because of the work's confusing ideas and unclear plot.

the Expressionist themes of humanity and freedom, of justice and injustice, which had been proclaimed so often in recent years from the stage, were now so familiar that they no longer had any impact. Techniques which Kaiser had used effectively in the earlier Expressionist plays and for which he had once been praised now seemed unconvincing. Although Monty Jacobs (121) thought that the structure of *Von morgens bis mitternachts*, with its use of leitmotifs and repetition, was very effective, he denounced the symmetrical structure of *Hölle Weg Erde*, where the scenes in "Weg" reverse the order of the scenes in "Hölle", as too contrived and schematic.'''° At least by 1920, critics like Jacobsohn had acquired a clear understanding of the particular aims of Expressionism and knew what to expect from the movement. Jacobsohn (117) realised that Kaiser, in contrast to earlier movements like Impressionism, which would have presented the attack on capitalism in Part I at a leisurely pace and with great detail, was being consistent with Expressionist purposes in his breathless, non-detailed depiction of contemporary society in "Hölle" and in his use of ecstatic, pregnant language.

Many of the same points were raised in Berlin which had been made in Frankfurt with regard to the details of Kaiser's text. Ihering (114) praised the first part "Hölle"

'''°The order of the scenes in the first two parts is as follows: "Hölle" – Grand-Hotel (goldroter Rundsalon); Hafthaus; Anwaltsstube; Strassenkrümmung mit Juwelierladen; "Weg" – Landstrasse mit Brücke; Die Strassenkrümmung; Die Anwaltsstube; Das Hafthaus; Der goldrote Rundsalon.

for its accurate reproduction of the mechanised soullessness of life under capitalism. Falk (120), too, considered the first part with its powerful introduction of the play's themes as the best, but was then disappointed by the subsequent sections. Instead of the action blossoming to a satisfactory climax, the rest, on account of over-frequent repetition, degenerated to the banal. Like Diebold (106), Jacobsohn complained that Spazierer's regeneration took place off-stage, during the interval between Parts I and II. As we do not witness the process of Spazierer's development, we are not convinced by his regeneration and the subsequent regeneration of mankind. Fritz Engel (119) also found the mass transformation poorly motivated and rather sudden. Whereas, for Jacobsohn, "Weg" was a disappointment, "Erde" was a major anticlimax. This third section, instead of presenting a dialectical clash of ideas, was disappointing because of its lack of development. Finished statements were merely chanted in an atmosphere of forced optimism. Kaiser's solution to the problems of mankind did not convince Ihering. He saw Kaiser's achievement in his rejection of capitalism and thought that Kaiser was at his best only when being negative. However, his attempt to provide an alternative was so weak and insincere that all it amounted to really was a statement of nihilism. This improbable idea of universal brotherhood was not a realistic social alternative but merely "Weltflucht".

Although there was much criticism of Kaiser's text, Barnowsky was generally praised for attempting all he could to save a poor play.[111] César Klein's atmospheric sets used powerful colours and simple lines to indicate only what was absolutely essential (115). Fritz Engel praised the imaginative visual effects, describing the scenes as "schöne Traumbilder". Good use was made of lighting effects, of shadows and darkness (especially in the scenes on the bridge, on the stony plain and with the lawyer) (118). The hotel room was presented in garish colours, the bridge non-realistically. It was shrouded in cloud and darkness to make it appear less concrete and physical (114). Red colours and red lighting added to the mood of the first part "Hölle" (117). Several Berlin critics viewed Barnowsky's colourful, unified, stylised production favourably (115, 118, 120). Bie thought that Barnowsky had successfully subjugated the personalities of his actors to an overall stylistic concept and felt that none of the actors had fallen out of style.[112] Jacobs considered the production a fine example of the contemporary puppet-like acting. Kurt Goetz as the Anwalt, with his enormously long moustache, his red hair and squeaky voice, was a bizarre, grotesque caricature of the stilted legal profession (115, 119, 120). Klein-Rogge as the Hafthausleutnant was particularly stylised (118) and

---

[111]There is a photograph of this production in Steffens, p. 131.

[112]Oscar Bie (1864–1938) was the opera critic for the *Berliner Börsen-Courier*, although he sometimes reviewed plays as well. See Rühle, p. 1161.

machine-like.'[113] The depersonalised style of acting was a possible reason for the failure of this production. Fritz Engel could no longer tolerate the restrictive Expressionist style, which, with its lack of nuance, lost its novelty after the first section and from then on was merely irritating and boring. Instead, he would have liked a return to the variety of traditional acting which allowed the actors scope for individual initiative and which emphasized characterisation and human values.'[114]

Some Berlin critics did not agree with Bie that the style of acting was consistent. Hugo Kubsch described the acting as a stylistic mixture, as "expressionistisch-naturalistisch". Indeed, Eugen Klöpfer as the Juwelier, in attempting to make his part plausible, slipped out of style "ins wahre Menschentum hinab".'[115] Engel also remarked that Klöpfer, instead of performing in an abstract, depersonalised manner, made his role life-like. Ihering, although he considered the acting good, felt that the actors lacked intensity and that there were losses of style. Whereas Loos, in the main role, managed to avoid lapsing into realism, Ihering thought that Klöpfer was out of style and that Goetz, in trying to go beyond realism,

---

'[113]Hugo Kubsch, *Deutsche Tageszeitung*, 21.1.1920, in *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 123.

'[114]Rühle writes of Fritz Engel (1867–1935), who worked for the *Berliner Tageblatt*: "Engels geistige Heimat war die goethische Welt, deren Begriffe und Massstäbe (wie das ausgehende Jahrhundert sie verstand) in vielen seiner Kritiken wiederkehrten. Er hatte und verkündete keine selbständige Vorstellung vom modernen Theater [...]" (p. 1163).

'[115]Kubsch, *Deutsche Tageszeitung*, 21.1.1920.

fell back into Naturalism. He was not quite satisfied with the production. The effect was not powerful, not revolutionary enough. Because Barnowsky lacked that final intensity which was so essential for truly Expressionist art, he failed to achieve "die Konzentration zum Schrei". Although Jacobsohn felt that Barnowsky had been able to force his actors to deny their personalities for the sake of an artistic experiment, he agreed with Ihering that Barnowsky and the actors lacked "Steigerung". For Jacobsohn, Barnowsky's production was too true to the text in that it failed to overcome the weaknesses of Kaiser's original. Just as the text deteriorated in quality, so too unfortunately, after a promising beginning, did the stage performance deteriorate.

Kaiser's *Hölle Weg Erde* caused a public scandal at the Lessing-Theater.'''' Violent passions were aroused as the rowdy spectators interrupted the performance with outbursts of hissing and shouting. The public unrest began after the first part, as the play became more uncompromisingly Expressionist in the second and third sections (115, 118). "Hölle", at least, had a fast tempo and a clearly understandable conflict between Spazierer's humanitarianism and the indifferent materialism of the rest of society. However, as the play progressed, the symbolism increased and

---

''''Tilla Durieux, who played Lili, writes: "In einer Premiere von Georg Kaiser, *Hölle Weg Erde*, leistete sich das Berliner Publikum wieder einen Skandal. Mit Pfeifen und Johlen endete dieser Abend" (*Eine Tür steht offen* [Berlin: Herbig, 1954], p. 259).

the tempo slowed. In the last two parts, the focus of the action became blurred, there was no dramatic tension, no clash of opposites (116, 118). Handl (116) thought that the play was too intellectual for its audience, who, since they could not understand what Kaiser was trying to say, did not really give it a chance. As soon as the abstract, intellectual aspects began to predominate after Part I, dissent started. Indeed, it was the particularly Expressionist features of the production (the ghostly, shadowy march over the bridge; the misty stony plain) which most of all incited the audience's mocking laughter (120). In addition, Kaiser's affected "Telegrammstil", his attacks on the German language in imitation of Sternheim, gave the spectators a further cause for hysteria (120, 122).'''

Monty Jacobs still regarded *Hölle Weg Erde*, despite its failure, as far more interesting than many other successful works. He attributed the hostile public reception to Kaiser's desire to be innovative both theatrically and thematically. Consequently, his style was too extreme and his social problems too uncomfortable for many complacent contemporary theatregoers. With *Hölle Weg Erde*, Kaiser had moved from the moderate ranks of the Expressionist movement to a far more radical position. However, the Berlin public, who by now were becoming disaffected with Expressionist

---

'''Max Herrmann-Neisse thought that Loos's acting also highlighted the weaknesses of Kaiser's language: "Von den Schauspielern enthüllte Theodor Loos die Zweifelhaftigkeit der literarischen Vorlage, weil in seiner gesetzten Diktion das Unechte der Kaiserschen Phraseologie klar zutage trat" (*Die neue Schaubühne*, 2, No. 3, March 1920, 81).

techniques, had not made the same transition. Their hostility revealed a remarkable degree of alienation towards Kaiser's play, its Expressionist ideas, its language and Barnowsky's Expressionist presentation.

Gas II

Gas II, the third part of the *Gas*-trilogy or the fourth part of a tetralogy, if *Hölle Weg Erde* is included, was written in 1918–19 and published in 1920 (Potsdam: Kiepenheuer). In contrast to the forced optimism of the ending of *Gas I* and of *Hölle Weg Erde*, *Gas II* presents a bitter rejection of utopianism and the idea of regeneration. Expressionist hopes for the dawning of a new age after the First World War, for a "Neuer Mensch", are buried in the universal destruction of mankind. With dire pessimism, an industrial society is depicted which is heading towards inevitable doom. There are also contemporary overtones to the play, e.g. the reparations demanded by the victors at the end of the second act can be seen as a reference to the reparations which Germany had to make to the Allies after the First World War.[''] L. Lewin, in 1926, considered *Gas II* highly topical:

> Erlebte unsere Zeit nicht alles, was hier im Abbild enthalten ist: vom Munitionsarbeiterstreik bis zur Revolution, vom Friedensdiktat bis zum passiven Widerstand, ja bis zu den jüngsten Giftgas-Diskussionen? – – Militaristen und Pazifisten, das verächtlich-ekle Geschmeiss der

---

[''] See Schürer, *Kaiser*, p. 106 and p. 158.

> Masse wie demagogisch-skrupellose Führerselbstsucht, utopischen Kommunismus und ad absurdum geführten Idealismus?'[119]

Walter H. Sokel has quite rightly described the play as "the most radical example of Expressionist style and dramatic technique".[120] *Gas II* is, in many ways, uncompromisingly avantgarde – the "characters" are extremely depersonalised and dehumanised; the language, sets and action are all reduced to a bare minimum. It would have been a major surprise if Kaiser's contemporaries, some of whom even had problems understanding *Die Bürger von Calais*, had lavished praise on this stark, futuristic vision. *Gas II* was translated into French (1921), into English (1924) and into Swedish (1925).

The premiere, which took place on 29.10.1920 at the Vereinigte deutsche Theater in Brünn,[121] was directed by Dr. Beer. Kaiser, whose drama was criticised as unclear on account of its confusing language, disappointed the critic for the *Tagesbote* (123), because, with this unconvincing work, he did not seem to have fulfilled his potential as a writer. Although the actors were unable to do justice to the required style of acting, Beer's symbolical production, with its stylised sets, was well received by the Brünn public and praised by the critics, who considered the evening a success (123, 124).

---

[119] L. Lewin, *Die Jagd nach dem Erlebnis* (Berlin: Verlag die Schmiede, 1926), p. 111.
[120] Sokel, p. 201.
[121] Brünn is in modern Czechoslowakia.

The "Reichsdeutsche Uraufführung" of *Gas II* took place at the Neues Theater, Frankfurt/M. on 13.11.1920 in a production directed by Arthur Hellmer. Kaiser's drama was a bitter disappointment to the Frankfurt critics (e.g. 130). Dohse (125) complained that the play did not break any new ground but merely presented the same themes, language and style as in earlier works. Diebold (127) thought that Kaiser's contrived experimentation with social problems only discredited the sincerity of his convictions. By now, he was becoming dissatisfied with Kaiser's Expressionist dramas which, with their non-individualised "characters", language and acting-style, were too uniform stylistically and so symmetrical that they lacked life (128). Although the play's structure confirmed again Kaiser's technical ability (125, 127), *Gas II* came under severe attack. The language in particular, which was denounced for going to the extremes of Expressionism, was condemned as an artificial, tasteless distortion of German (125, 130), as unclear and confusing (127). The "Telegrammstil" seemed totally unsuited to the play's political subject-matter and tended to undermine the spectator's confidence in the honesty of Kaiser's social convictions (129). For Diebold (127), the plot was too skeletal, the "characters" too abstract. He was sceptical of the ending, believing that Kaiser had only presented this universal destruction of mankind as a way of preventing himself from having to write a subsequent *Gas III*, *Gas IV*, etc. (128). Theodor Haubach (126) was also unconvinced by

the ending and felt that the third act was poorly linked to the previous two. *Gas II* was too radical for Dohse, who dismissed the play as contrived and unclear and its style as monotonous.

Despite their objections to the work's Expressionist features, the Frankfurt critics were not blind to its contemporary political overtones. The "Weltgas" was understood as symbolising the "Weltkrieg" (127), the action was seen as taking place in one of the defeated countries after the First World War (128), with the Blaufiguren representing the conquered countries, the Gelbfiguren the victorious nations (127). The failure in Act II of the workers' aspirations for pacifism and international brotherhood represented the defeat of international pacifism (129). The demands of the victorious Gelbfiguren for reparations, the subsequent fall in production because of the alienating slavery of working for others echoed the plight of occupied Germany after the First World War, which under the Treaty of Versailles had to make reparations to the Allies (129). Haubach thought that the importance of *Gas II* in 1920 arose from this topicality.

Dohse praised Hellmer's excellent production and the acting of Karchow and Zistig in the main parts. However, Hellmer's true interpretation of *Gas II*, with Reinhold Schön's symmetrical, cubist sets,[122] only confirmed to Diebold (128) the play's lack of substance. This drama was

---

[122]There is a photograph of the stage design in Kenworthy, facing p. 57.

not a success with the Frankfurt public. There was some applause and a little dissent, but most of the audience just received the play in stony silence (125, 130). Rudolf Frank (129) attributed part of the play's ineffectiveness to the inappropriate language which hindered the public's comprehension of the contemporary themes. Haubach was surprised that there was no scandal although Kaiser had recently been arrested.'[123] For Diebold (128), the icy indifference of most of the audience resulted from *Gas II*'s skeletal form and lack of intellectual content. Yet one actress in a very minor role stood out from all the others and her moving performance provided Diebold with at least one favourable impression of this production. Diebold praised the talents of Helene Weigel, who fleshed out as a human being her skeletal part as a Greisin. One has the feeling that perhaps it was not entirely Kaiser's aim that his characters should be fleshed out and that, once again, Diebold, in advocating traditional acting criteria, was really denying Kaiser's attempts to present man's alienation and dehumanisation in an industrial society, especially when he continued by implying that the actors had to supply the individual characteristics "lacking" in Kaiser's text.

The Erstaufführung of *Gas II* in Magdeburg, at the Stadttheater, also took place in November, 1920. Once again, the events of the play were related to Germany's situation.

---

[123]Kaiser had been arrested on 13.10.1920 and charged with embezzlement. On 15.2.1921, he was sentenced to one year in prison for embezzlement. See Schürer, *Kaiser*, p. 15.

The critic for the *Magdeburger Tageszeitung* (131) saw the plot up to the end of the second act as reflecting symbolically Germany's recent history – its fall from power, revolution, defeat, reparations and slavery. The third act, however, with its view of the future, seemed to avoid the issue of what Kaiser had to say to a country in dire distress. The play, which was considered an extreme Expressionist work with regard to its structure, characters and language, was criticised for its ineffective, simplistic use of symmetry and its excessive repetition.

This reviewer was unimpressed by the local production which highlighted the dangers involved in the staging of an avantgarde drama by a provincial theatre. Because *Glaube und Heimat* was being performed the same evening in the Wilhelm-Theater with the town's best actors, all that remained for *Gas II* was a less talented support cast, which was not large enough to fill all the roles. As a result, some of the actors had to play more than one part. This proved particularly inadequate since five of the seven Blaufiguren reappeared as Gelbfiguren, which gave the false impression that the enemy invasion only amounted to a harmless change of costumes. The wrongly positioned tables led to unintentionally comic dialogues and the tempo of the second act was too slow. The worst aspect of Vogeler's uninspired production was his disastrous finale. The enemy bombardment was hardly spectacular, the "annihilated" workers could be seen in the semi-darkness leaving the stage

at a leisurely pace and the Gelbfigur, who speaks the play's final words, could not be seen, because Vogeler, the director and the performer of this part, did not want to reappear after the performance to thank the audience for their applause wearing a yellow uniform and steel helmet!

In 1924, Dr. Beer, who had directed the premiere of *Gas II* in Brünn, staged *Gas I* and *II* together at the Raimund-Theater, Vienna. Reduced to seven acts and performed at a brisk pace, this production lasted about two and a half hours (132). For Polgar, the poetic highlight of *Gas II* was the second act with the workers' aspirations to fulfill their potential as human beings. Noticing Prussian influence in Kaiser's compressed diction, he admired the dynamic quality of Kaiser's language. Polgar thought that in Act II of *Gas II*, as the workers tried to communicate their new aspirations to the outside world, the phrase "Ausbleibt Antwort!", with the unusual positioning of "Ausbleibt" (and also the non-separation of the separable prefix) was a far more emphatic, far more dramatic use of language than "Keine Antwort!" would have been. He was still sceptical of Kaiser's sincerity in his proclamation of human solidarity. Again, he felt that Kaiser lacked a true passion for such ideals, that his humanitarianism was a little contrived. Beer's production was praised for its mass scenes. However, the realistic props appeared out of place in the rarefied atmosphere of *Gas*. In 1924, Polgar considered *Gas I* and *II*, which, when first released, had seemed ahead of their times,

now to be out-of-date.

Conclusion

After years of obscurity, Kaiser achieved his breakthrough as a dramatist with his Expressionist plays. The premieres of *Die Bürger von Calais* and *Von morgens bis mitternachts* in January and April 1917 established him, in a remarkably short time, at the forefront of contemporary German drama. His initial breakthrough came about in the provinces; Kaiser's first success in Berlin was not until Legband's production of *Gas I* on 25.2.1919. The first Berlin productions of the other major Expressionist plays (*Die Koralle*, *Von morgens bis mitternachts*, *Die Bürger von Calais*, and *Hölle Weg Erde*) all ended in failure and it was not until the premieres of *Nebeneinander* and *Kolportage* (in 1923 and 1924) that Kaiser fully established himself in Berlin, although by now he had left Expressionism behind. The topicality of the social themes in his Expressionist dramas led to a spate of Kaiser productions all over Germany.

The critical reception of Kaiser's Expressionist plays was not as uniform or as straightforward as is sometimes assumed nowadays. With hindsight, there is always the dangerous temptation to see historical events in a neat, but simplistic, sequence of cause and effect. Schürer writes of the Frankfurt premiere of *Die Bürger von Calais*: "the

audience quickly took up his [Kaiser's] call for a new heroism in the service of peace. The premiere was a spectacular success, and overnight Kaiser's fame spread throughout Germany."[124] However, the total picture was less clear-cut – the overall public and critical reception was much more complex and problematic. Public reactions to this play varied greatly – in Berlin, Legband's production failed to hold the spectators' attention while the Düsseldorf production received rousing applause from its capacity audience. Often, the critical response was far from rapturous. Some critics had difficulties understanding *Die Bürger von Calais*, there were objections to its political implications and one critic dismissed it because he did not even consider it an Expressionist play. Indeed, the critical reception of Kaiser's major Expressionist dramas ranged widely from Kasimir Edschmid, who received Kaiser's Expressionist works with open arms, to Alfred Kerr, who made little effort to understand Kaiser. In Halberstadt, Kaiser could be hailed as a socialist; in Vienna, the sincerity of his social convictions could be questioned. Critics approached his works with traditional criteria, with a closed mind, with prejudices and, on very rare occasions, with a mind open to the innovations of Expressionism.

At times, the critics were hindered in a true evaluation of Kaiser's Expressionist dramas by factors out of their control. Directors were confused as to what was the

---

[124]Schürer, *Kaiser*, p. 19.

appropriate style for this new drama. Actors, not used to Kaiser's language, had difficulties presenting Expressionist diction effectively and also had problems with the depersonalised nature of Expressionist acting, often tending to flesh out Kaiser's skeletal abstractions in the traditional realistic manner. At times, theatres could not cope with the radical demands of Kaiser's plays which not only introduced new ideas but also required a new style of acting and new stage designs. Indeed, on occasions, Kaiser seemed to be fighting an uphill battle, not just against traditional critics and audiences but also against traditional directors and actors.

Of the six dramas discussed in this chapter, *Die Koralle* was more important in its historical context than it might appear today. As a recently written work and as Kaiser's third premiere of a major Expressionist play in 1917, it confirmed to the contemporary critics Kaiser's complete commitment to the new Expressionist drama. By the time *Hölle Weg Erde* and *Gas II* were premiered, disillusion was setting in with regard to Expressionism and Georg Kaiser. Critics had become bored with Expressionist themes and were no longer convinced by techniques which they had praised earlier. With these works, Kaiser did not appear to have fulfilled his initial promise; Expressionism now seemed at a dead-end. Both plays were regarded as too radical, as too extreme, as merely the unacceptable face of Expressionism.

C. The Discovery of Kaiser's Early Dramas after his Breakthrough as an Expressionist: 1917–21

Introduction

Kaiser's breakthrough as an Expressionist in the provinces in 1917 aroused an interest in those plays which he had written before 1917. At last, publishers were willing, in the light of Kaiser's success, to bring out editions of works which had remained unpublished for years. Now for the first time, *Die Versuchung* (written in 1909–10) and *Die Sorina* (written in 1909) were published (both, Berlin: S. Fischer, 1917). Kaiser, too, was not slow to turn this sudden popularity to his advantage, taking the opportunity to revise older versions of his early works in order to publish them in new editions as new, improved versions of an older product. *Rektor Kleist* (written in 1903 and published privately in 1914) was rewritten in 1918 and the new version published the same year (Berlin: S. Fischer); *Claudius* (written in 1910–11) was rewritten and published with two other one-act plays, *Friedrich und Anna* and *Juana*, in 1918 (Potsdam: Kiepenheuer).

Inevitably, this discovery of Kaiser's early works and their increased availability led to a spate of Kaiser performances. From 1917–21, nine newly discovered early

works (*Die Sorina*, *Die Versuchung*, *Der Zentaur*, *Rektor Kleist*, *Das Frauenopfer*, *Claudius*, *Friedrich und Anna*, *Europa* and *Die jüdische Witwe*), which had all had a first version written before 1917, were premiered. Unlike the six avantgarde Expressionist plays also premiered during this period, these early works were more traditional in terms of style and content. They displayed a wide range of genres – from "Komödie", "Tragödie", "Tragikomödie" to "Einakter" and even a "Spiel und Tanz". In addition to the Expressionist dramas and the early works, the period 1917–21 also saw the premieres of three newly written works (works first written after 1916): *Der Brand im Opernhaus*, *Juana* and *Der gerettete Alkibiades*.

Die Sorina

Writing in 1917, after the recent banning of *Von morgens bis mitternachts*, *Der Zentaur* and *Die jüdische Witwe*, Kaiser described *Die Sorina* as having been written in response to his censorship problems:

> Was das Stück *Die Sorina* anbetrifft, so ist es eigentlich ein Ventil, das sich der Dichter *gegen die Zensur* verschafft. [...]
> Sie werden ermessen, wie erbittert ich bin.
> Nur die Schreibung der lustigen *Sorina* hat meine Stimmung gerettet.
> Und wer meine Zensurverbote kennt, wird das Stück richtig verstehen: es ist die mögliche *Rache*, die ich *am Zensor* nehme.'

However, if Huder's information is correct that *Die Sorina*

'Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 543.

was written in 1909 and was not revised before being published in 1917 (Berlin: S. Fischer), then Kaiser's remarks here, which imply that he had written *Die Sorina* only recently in reaction to his problems with the censor, do not seem totally accurate.[2] One suspects that Kaiser was taking advantage of his censorship problems in order to make an early work seem more topical and more socially relevant than was originally intended when it was first written.

It is true that at the centre of *Die Sorina* is a police inspector who takes great delight in using his authority to ban plays in the local theatre for selfish reasons and that Kaiser's drama criticises the abuse of police power. However, this early work of Kaiser's is not a hard-hitting, uncompromisingly aggressive satire on censorship in Germany. Kaiser plays safe by setting his "Komödie in drei Akten" in a provincial Russian town. Also, the tone and style of the drama are much closer to farce than to social satire. In many respects, all we have is a traditional three-act comedy. Schürer dismisses the play as a "drawn-out Naturalistic comedy", which he found inferior to the usual standards of Kaiser's work:

> One would hardly suspect Kaiser to be the author of this play, which, although some of the characters and situations are comical, is simply too verbose and tedious to hold the attention of the audience

---

[2] Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 872. Schürer is very vague about the dating of *Die Sorina*, saying that it was "written sometime between 1910 and 1917, although Kaiser might actually have dashed off the *Sorina* around 1917 as he states in his 'Orientation'" (*Kaiser*, p. 41). Cf. Hans Knudsen (138), who remarks that, although *Die Sorina* had only just been published, it had in fact been written much earlier.

> for long. The opening scene is much too long, and, on the whole, the characters are not clearly delineated and too weak to carry the play.[3]

1917 witnessed the premieres not only of three Expressionist plays (*Die Bürger von Calais*, *Von morgens bis mitternachts* and *Die Koralle*) but also of three newly discovered early works (*Die Sorina*, *Die Versuchung* and *Der Zentaur*). *Die Sorina* was the first of Kaiser's plays to be premiered in Berlin (6.3.1917). Viktor Barnowsky directed this production at the Lessing-Theater, which starred Ilka Grüning as Mastridia and Traute Carlsen in the title role. Friedrich Düsel (58), reviewing the 1918 Berlin production of *Die Koralle*, was surprised that only *Die Sorina*, which he considered a peripheral work in Kaiser's "oeuvre", and none of the other major plays had been produced previously in Berlin. He thought that it had been staged merely because such depictions of Russian provincialism appealed to the German sense of humour. Jacobsohn (133) considered *Die Sorina* Kaiser's weakest play and thought that Barssukoff was such an unsympathetic, repulsive character that no German audience would draw the implication that Kaiser, through this corrupt Russian police-inspector, was really attacking the German censors.

Indeed, Kaiser's contemporaries in Berlin failed to draw the same implications regarding *Die Sorina* as the modern critic Schürer did with regard to Barin's play *Der Kindermord* which he described as "a thinly veiled parable on

---

[3]Schürer, *Kaiser*, p. 41.

censorship under Wilhelm II".[4] The Russian setting completely undermined Kaiser's attack on German censorship because the Berlin critics were unable to relate exaggerated characters like Barssukoff and the events which take place in this provincial Russian town to their own situation in Germany. Düsel (134) considered a character like the police-inspector only possible in Russia and Julius Knopf (137) thought that the town where the action is set could only exist in Russia. Düsel was disappointed that the Lessing-Theater should have chosen to introduce Kaiser in Berlin with such an insignificant play, especially when he was aware that Kaiser had written other much better and deeper works. Knopf could not understand Kaiser's success in the provinces unless his other plays were far more intelligent and far wittier than *Die Sorina*.

Kaiser's text was dismissed by Düsel and Ernst Heilborn (135)[5] as a weak imitation of Wedekind. For Knopf, an excellent idea for a comedy had been ruined by Kaiser's lack of imagination and wit. Although Kaiser had tried to present a satire on censorship, the end result was more modest, the comedy degenerating to the level of farce. Jacobsohn

---

[4]Schürer, *Kaiser*, p. 41. Knudsen reports that Kaiser's original title for the comedy was *Der Kindermord*, which he had to change, because of problems with the censor, to *Die Sorina*.

[5]Ernst Heilborn (1867–c.1940) was the Berlin theatre critic for the *Frankfurter Zeitung*, the most important provincial newspaper. From 1910, he was also the "Herausgeber" of *Das literarische Echo* which Schlawe describes as a neutral/conservative magazine. In 1912, it had a circulation of 3,600. See Rühle, p. 1166 and Schlawe, I, 47–49 and II, 22–24.

complained that the ending was too predictable and that the play seemed to run out of momentum about half-way through as the humour started to lose its effect. Knopf, too, was dissatisfied by the ending, finding the last act poor and boring. Although he considered the ending rather contrived, Hans Knudsen (138) was more favourably inclined towards Kaiser's work. He praised its skilful structure, its strong characterisation and its fresh, witty dialogue.

Barnowsky's presentation of Barssukoff's room, which made good use of gaudy colours, was praised for its visual humour (137). The highpoint of the production was Ilka Grüning's grotesque performance as Barssukoff's wife, Mastridia (137, 138). Jacobsohn praised Grüning for making an unattractive character amusing and sympathetic. The weakness of the production was that Barssukoff was not presented in a similar manner and that there was no attempt to make this character less disagreeable. He felt that Kaiser's play failed because the police inspector was so unpleasant that he was not funny – a deficiency in the text which the stage production should have alleviated. This premiere, which aroused only sparse applause (137), was the first of several unsuccessful productions for Kaiser in Berlin before his triumph with *Gas I* at the Volksbühne in 1919.

In Munich, L. G. Oberlaender (139), writing in 1918, agreed with Knopf that Kaiser's play was closer to farce than to satire. Earlier, when reporting on the Berlin

premiere, Oberlaender (136) had remarked that Kaiser's comedy lacked the deeper significance of satire. Despite his desire for revenge on the censors, Kaiser had not been able, through the figure of Barssukoff, to really come to terms with the problem of censorship (139). Oberlaender now felt that Kaiser was terribly over-estimated as a dramatist. Unfortunately, Feuchtwanger's production at the Volkstheater, which tried to emphasize the literary aspects of *Die Sorina*, destroyed, through its slow tempo, what humour there was in the work.

As in Berlin, Kaiser's play was dismissed in Stuttgart as one of his weakest dramas (141), as a light "Nebenarbeit" (140). The critic for the *Süddeutsche Zeitung* (141) thought that, if anyone else apart from Kaiser had written this undistinguished comedy, it would have been ignored because of its insignificance. He also made the point, which had been made elsewhere, that the Russian setting neutralised the attack on German censorship and concluded that what had started out as a satire had ended as a "Schwank von krampfhafter Lustigkeit". This critic was unhappy with the character of Barssukoff, which he considered problematic and uninteresting. Ferdinand Skuhra's pleasant production at the Deutsches Theater (1919) tended to tone down the bite of Kaiser's dialogue and humour (141). The reviewer for the *Stuttgarter Neues Tageblatt* (140) would have liked a more grotesque production and, like Oberlaender, believed that the play needed to be presented at a fast tempo. However,

despite such criticism, *Die Sorina* was well attended and warmly applauded in Stuttgart.

Die Versuchung

Although *Die Versuchung*, "Eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in fünf Akten", had been written in 1909–10,[4] it was only published in 1917, first as *Die Muttergottes* and then as *Die Versuchung*. This is one of the least convincing of Kaiser's early works. It displays a complete lack of originality; its themes are a poor imitation of the social problems presented in the dramas of Naturalism; its characters and plot are weak and unbelievable. Kenworthy quite rightly comments that this drama "in the naturalistic convention [...] gives the impression rather of an exercise in dramatic construction than of a convincing and compelling drama."[5] Schürer writes that "the play is solidly constructed but does not hold the attention of the reader."[6]

Once more, Kaiser was plagued by problems with the censor. According to Schürer, after the text had been

---

[4]Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 873. Again, Schürer is not very specific, this time with regard to the dating of *Die Versuchung*. At first, he says that it was written "around 1910" (*Kaiser*, p. 39) but then later he states that it was written "sometime between 1910 and 1917" (*Kaiser*, p. 41). Kaiser's reference in 1917 to his "jüngst vollendeten Bühnendichtung" *Die Muttergottes* ("Vorwort zu *Die Muttergottes*," 1917, in Kaiser, *Werke*, ed. Huder, IV, 543) does not tally with Huder's dates.

[5]Kenworthy, p. 107.

[6]Schürer, *Kaiser*, p. 40.

banned, Kaiser merely changed the title from *Die Muttergottes* to *Die Versuchung* and the play reappeared without any textual changes.' A proposed performance of *Die Muttergottes* at the Düsseldorf Schauspielhaus was banned in 1917 and Kaiser, writing in 1917, anticipated that the attempts to stage *Die Muttergottes* at the Deutsches Theater in Berlin would likewise be frustrated by the censor.'° Eventually, *Die Muttergottes* was allowed to be premiered as *Die Versuchung* on 31.5.1917 in Hamburg, where there were no censors. Hans Franck was perplexed by the inconsistencies of the censors from region to region:

> Wenn dem düsseldorfer Schauspielhaus die Aufführung von Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* und des gleichen Autors *Die Muttergottes* von der Zensur verboten wird, so mag es ja – obwohl ich sie nicht erdenken kann – immerhin Gründe geben, die dieses Verbot im Interesse der öffentlichen Ordnung rechtfertigen. Wenn aber, nachdem in dem zensurfreien Hamburg und in dem von einem wagemutigeren Zensor betreuten München *Die Muttergottes* und *Von morgens bis mitternachts* ohne irgendwelche Gefährdung der öffentlichen Ruhe und der privaten Sittlichkeit der Hamburger und der Münchner gespielt worden sind, dieses Verbot aufrecht erhalten wird, weil die Stücke 'für Düsseldorf' nicht geeignet seien, so wird damit den Düsseldorfern ein behördliches Zeugnis ausgestellt, dass sie sich – da es sie tiefer als andere Bürger ihres Landes einreiht – höchst energisch verbitten sollten.''

Die Versuchung was poorly received by the critics when it was premiered at the Thalia-Theater in Hamburg. This problematic work with its erotic themes did not confirm to

---

'See Schürer, *Kaiser*, p. 39.
'°Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 543. I could find no evidence of this production having taken place, so presumably it was banned.
''Hans Franck, "Der Kampf ums Theater," 1.9.1917, *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 1431–32.

the reviewer from the *Hamburger Fremdenblatt* (143) the common contemporary view that Kaiser was the new hope of German drama. Its message and plot were not exactly clear; its characters were indecisive and vaguely drawn. The reviewer for the *Hamburger Nachrichten* (144)[12] was ashamed for the writer of such a dreadful play which was over-influenced by Nietzsche and Gerhart Hauptmann. In particular, Karla was an absolutely monstrous character. L. G. Oberlaender (142) criticised the drama's unclear, confused ideas and described the original title *Die Muttergottes* as "irreführend und geschmacklos". Frl. Bré was unable to win the audience's undivided sympathy for Karla; the production only aroused slight applause and the spectators seemed disappointed (143).

When *Die Versuchung* was performed at the Schauspielhaus in Cologne (1919), the critical reaction was again hostile. W. Stöppler (145) categorically denounced Kaiser's tragedy from the point-of-view of Christian morality and was extremely annoyed by the allusions to the Virgin Birth. In the light of such objections, it is easy to understand why a play which so easily provoked the wrath of religious puritans was banned by the censors. Forced applause greeted Georg Kiesau's moderately attended production.

---

[12] C. A. P. is probably Carl Anton Piper who, from 1911, wrote for the "deutsch-nationalen" *Hamburger Nachrichten*. See Rühle, pp. 1173–74.

Der Zentaur

Der Zentaur, which was first written in 1906, was typical of Kaiser's early dramas in that it was rewritten many times and was published in several versions, not always with the same title. "Fassung 3" was the first version of the text to be published, appearing in three editions: 1) *Der Zentaur*, "Komödie in fünf Akten" (Berlin: S. Fischer, 1916); 2) *Der Zentaur*, "Lustspiel in fünf Aufzügen" (Berlin: S. Fischer, 1918), and 3) *Konstantin Strobel (Der Zentaur)*, "Lustspiel in fünf Aufzügen" (Potsdam: Kiepenheuer, 1920). Later, the play was revised and now appeared as *Margarine*, "Lustspiel in vier Akten". "Fassung 5" was published under its new title by Kiepenheuer (Potsdam, 1925) and "Fassung 6" in Kaiser, *Werke*, ed. W. Huder, Vol. I (Berlin: Propyläen, 1971), pp. 251–300.

This comedy of Kaiser's was, like many of Kaiser's early works, not noted for its originality and is described accurately by Kenworthy as an "attack on conventional bourgeois morality [...] in the manner of Sternheim".[13] As with *Die Versuchung*, Kaiser's subject-matter was guaranteed to offend bourgeois tastes. Kaiser satirises the concept of "Pflicht" and the way it is applied by his pedantic protagonist, the school-teacher Konstantin Strobel, who, in order to satisfy the terms of a will, must make Judith, his wife-to-be, pregnant in the first year of marriage. However, because he is not sure of his capabilities in this respect,

---

[13]Kenworthy, p. 12.

he first decides to test his masculinity on a maid. As a result of her pregnancy, he loses his job and his bride since he is considered a disgrace to respectable society – the endings of the various versions differ. The grotesque story of the death of Strobel's father, who fell into the machinery at the factory where he worked and was processed into a block of margarine, was also certain to offend those who believed in the theatre as a place of moral improvement. Even to a critic in 1971, the subject matter still seemed unpleasant and unacceptable. Schürer writes of the revised version *Margarine*: "it is no improvement. The idea presented is still revolting and offending to taste. The humor is again rather coarse and often obscene."[14] It is therefore no surprise to learn that *Der Zentaur* was banned in Cologne.[15]

Der Zentaur was eventually premiered as a "Groteskes Lustspiel in fünf Aufzügen" at the Schauspielhaus in Frankfurt/M. (23.10.1917). This production, directed by Gustav Hartung, was the first of two Kaiser premieres in the same week in Frankfurt, *Die Koralle* being premiered four days later (27.10.1917) at the Neues Theater. Diebold (147) was surprised that Kaiser, who had made his breakthrough less than a year previously in Frankfurt with *Die Bürger von Calais* (29.1.1917), was now the star of the new Frankfurt season. However, he complained that the sudden, disorderly appearance of Kaiser's early and later works was confusing

---

[14] Schürer, *Kaiser*, p. 71.
[15] See Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 543.

and made a clear view of Kaiser's development very difficult. Because of textual differences, it would seem that the text which was used for this premiere was an unpublished, earlier version than the first published version ("Fassung 3"). The ending of this stage version, as described by Diebold and Dohse (148) in their reviews, differed from that of the first published version.''

Although Strobel had disgraced himself as the father of an illegitimate child, an extra clause in the grandmother's will, which stated that she wanted Judith to marry a man "der einer grossen Torheit fähig ist", enabled the Vierkants to overcome their misgivings concerning this act of impropriety on the part of their prospective son-in-law and allowed the lovers, Judith and Strobel, to be reunited (148). This reconciliation of the lovers was a typical, traditional happy ending for a comedy. Diebold found this conventional ending rather banal. Although he praised the comedy's basic idea, he thought that five acts were too excessive and would have preferred a more compact three-act version. He liked the satire of the early acts but felt that *Der Zentaur* compared unfavourably to *Die Koralle*, lacking the latter's symbolical depth and power. For Dohse, Kaiser's

---

''According to Huder, the version premiered in Frankfurt was "Fassung 3" which had been published in 1916 – Kaiser, *Werke*, VI, 878. In a letter to Fritz Stiedry (1.6.1917), Kaiser remarked that he had rewritten *Der Zentaur* and that he had had the first edition recalled – see *Briefe*, p. 120 and p. 1153. However, the first edition which I managed to borrow from the University of Illinois (Urbana) and the other two editions of "Fassung 3" all have a different ending to that of the premiered version.

extreme comedy, which spared no target in its search for comic effect and which poked fun at love, marriage, piety, morality and even death, threatened, in many ways, to transcend the boundaries of good taste – especially in the description of the death of Strobel's father. Because of Kaiser's almost frightening lack of respect, Dohse could well see many spectators being unable to detect the deeper meaning behind Kaiser's work and being disgusted by the play's content, which insulted conventional notions of morality and respectability. He believed that this comedy needed to be produced in a non-realistic, puppet-like style and was full of praise for the acting. However, the audience appeared bemused by Kaiser's drama, there was some hissing and the applause did not seem sincere (148). Looking back in 1918 at this production, Dohse (27) wrote that the comedy's over-grotesque style aroused much public dissent.

When Kaiser's play was first performed in Munich at the Schauspielhaus in 1919, the title had now been changed to *Konstantin Strobel*, "Lustspiel in 5 Akten". Oberlaender (149) reported that this was a new version of the play and, from the descriptions of the plot in the reviews, this version would appear to correspond to "Fassung 3". This version has the following differences from the premiered version: there is no conventional reconciliation between the "lovers", Strobel and Judith; Judith rejects Strobel after his "immoral" act and decides to marry instead Farbe, a widower with nine children; after assaulting Farbe in Act

IV, Strobel is rescued from poverty in Act V by the rich widow, Frau Siebeneicher, whose son Harald had been driven by Strobel's pedanticism as a school-master to an early grave and who wants to marry Strobel so that he can provide her with a replacement for her son. This ending is far less conventional and much more grotesque than the ending of the premiere.

Kenworthy'' and Schürer'' both misinterpret the final scene with the rich widow because they do not seem to be aware of the premiered version. They are correct in stating that the sudden appearance of the rich widow at the end of the play is loosely linked to the main action. However, this ending cannot be interpreted as "a traditional comedy-ending" (Kenworthy) or as "a happy ending" (Schürer). The ending of the Frankfurt premiere, where the lovers were reunited, was indeed a conventional happy ending. In

---

''Kenworthy writes of *Der Zentaur*: "The playwright would have done well to end here, with the discomfiture of his hero in the third act. But he has postulated: 'Pflicht – – in erschöpfender Durchführung – – grenzt wohl immer an Komik!' And so comedy it must be, even though this means attaching to a play that is tragic in tendency a traditional comedy-ending by a 'coup de théâtre' whose organic connection with the whole dramatic action is tenuous: Strobel is married by a rich widow [...]. Undoubtedly this ending dissipates some of the force of the comedy, which was further weakened in a later version under the banal title *Margarine*, in which Strobel is employed as an agent for a margarine concern before being rescued from poverty by his marriage with wealthy Frau Siebeneicher" (p. 13).

''Schürer, referring to the 1920 edition entitled *Konstantin Strobel (Der Zentaur)*, remarks: "Originally, the play probably consisted of four acts, but Kaiser added a happy ending: an immensely rich widow, whose only son Strobel had driven to death by his excessive pedantry in school, pays for his bail and marries him. [...] This loosely attached act severely mars the play's structural unity" (p. 71).

contrast, Strobel's final triumph and the tastelessness of his marriage to a widow whose son he had driven to death did not dissipate the force of the comedy but intensified its grotesque nature. The humour of the ending is black and unpleasant but it is in keeping with the overall tone of a play which contained many elements offensive to bourgeois tastes and which easily aroused the moral indignation of Kaiser's contemporaries.'' By introducing the rich widow, Kaiser made the tone of his comedy more consistent. Whereas the traditional happy ending contrasted with the prevailing tastelessness of *Der Zentaur* and weakened its comic effect, the new version offered a final grotesque twist which was more in keeping with the unsettling, anti-bourgeois mood of the play as a whole and which sharpened the bite of its satire.

After viewing Kaiser's drama, Oberlaender could well understand its problems with the censors. Although he found the opening moments amusing, the comic effect soon wore off. Indeed, the description of the death of Strobel's father was repulsive and annoying. Oberlaender felt that Kaiser was mocking his audience with such a work, which seemed only to promote bad taste. A second Munich critic (150) reported that Kaiser's play only made him furious and upset. After three acts, the bitter humour became unbearable. In particular, the simple-minded Strobel was just too implausible. Although he felt that the comedy had some great

---

''See reviews nos. 148, 149, 150, 152 and 159.

scenes, the critic for the *Neue Badische Landeszeitung* (151), considered the plot too slight to sustain five long acts. Also, Kaiser still needed to become more original – this comedy revealed once again his dependence on Sternheim. Otto Nebelthau's grotesque production reinforced the "Sternheimstil" of Kaiser's text (150, 151). Rudolf Hoch in the title role was praised for his comic ability (149, 151). As in Frankfurt, the audience were not really won over by Kaiser's text and there was a mixture of applause and dissent (149, 150).

Konstantin Strobel was produced again in Munich the following year (9.1.1920) at the Schauspielhaus. The director was still Otto Nebelthau and Rudolf Hoch starred once more as the protagonist. The text was yet another "Neueinstudierung", this time a "Lustspiel in vier Aufzügen". Kaiser appears to have heeded those critics (147, 151) who had complained that his comedy in five acts was too drawn-out in condensing his play into four acts. The critic for the rightwing *Völkischer Beobachter* (152), who was disgusted by the constant preoccupation with sex in recent comedies, seeing this as confirmation of a prevailing intellectual poverty, complained that this sexual subject-matter demonstrated "die undeutsche Abstammung des Verfassers". Kaiser's plot, setting and the character of Strobel were all described as having been inspired by Sternheim (153). Nebelthau's excellent production and Hoch's fine performance as Strobel were praised (152, 153).

However, despite the high standard of acting, the comedy was unable to evoke any noble emotions in the spectators (152).

Konstantin Strobel, in its four-act version, was performed the same year (1920) for the first time in Nuremberg at the Intimes Theater. Rudolf Hoch, on loan from Munich, repeated his presentation of Kaiser's protagonist, although now the director was Albert Martens. The critic for the *Nordbayerische Zeitung* (154) reported that Kaiser had changed the conventional happy ending of the premiere, where Strobel and Judith were reunited, because this was too "spiessbürgerlich". He was not sure whether the old ending or the new version with the rich widow was more successful. At least the revised ending was original and much more grotesque, although some might consider it unacceptable. Again, Hoch's performance was praised (154, 155).

Kaiser's comedy reappeared on the German stage on 4.9.1925 in yet another version, this time retitled *Margarine*, a "Lustspiel in vier Akten".[20] The premiere of this version at the Berlin Komödienhaus was directed by Ralph Arthur Roberts, who also played Strobel. This was the opening production of Barnowsky's second theatre in Berlin – the Komödienhaus. In order to reinforce the significance of

---

[20]This was "Fassung 5", published in 1925 (Potsdam: Kiepenheuer). "Fassung 6", the final version of the comedy, was written in 1926. Acts IV and V of the five-act "Fassung 3" had by now been condensed into one fourth act – Judith's impending marriage to Farbe, Strobel's assault on Farbe and Strobel's rescue by the rich widow, Frau Siebeneicher, were retained but Strobel's long monologue in Act V was cut. In contrast to "Fassung 5", Strobel did not become a margarine agent in this last edition.

the title, Kaiser made Strobel, after he had been dismissed as a teacher, take over his father's job as a margarine agent before his rescue by the rich widow (156). Fechter (157) felt cheated by this premiere because the new title had led him to believe that he was going to see a new Kaiser comedy. He was, therefore, very disappointed when he discovered that this was merely a rewritten version of an older play, *Der Zentaur*. However, Fechter could see from this early work how Kaiser had improved in recent years as a dramatist. His works had become more enjoyable and his themes and characters were no longer so crude.

Again, the influence of Sternheim was noted, especially in the mockery of the petty bourgeoisie (156). Faktor (156) thought that the only distinctive Kaiser features were the comedy's tempo and the story of the death of Strobel's father. Falk (158), who did not consider Strobel a particularly original figure, felt that Kaiser had been thinking of Sternheim when he created this character. Fechter, tired of the ever-recurring mockery of philistinism, complained that this theme was now dated and had little relevance. The new title *Margarine* was for him no improvement and was as inappropriate to the drama's content as the original title *Der Zentaur* had been. The comedy's ending still did not satisfy everyone. Strobel's sudden salvation through the rich widow was denounced as terrible "Kolportage" (160); his disgrace and subsequent marriage to the rich widow were not at all amusing (162). Faktor was an

exception in that he did not consider the ending banal.

In order to emphasize the title visually, Hermann Krehan's witty stage design resembled a giant packet of margarine (156, 158). The highpoint of the production was Ralph Arthur Roberts' stylised, caricatured performance as Strobel. Falk considered this one of the most comic figures for many seasons. What was remarkable about Roberts' performance was the effective use he made of a nervous cough to express his embarrassment. He used this cough with great variety and, each time he used it, he was able to intensify the comic effect (158, 161). He spoke in a mixture of Saxon and Berlin dialects with many pauses (157). Unfortunately, Roberts did not achieve the same degree of success as a director as he did as an actor. There were complaints that the other parts had been poorly distributed and that the cast was wrong (158, 160). On account of the weak cast, Roberts was unable to produce the play consistently in the style which was normally used for Sternheim's comedies (156). Julius E. Herrmann (Vierkant) was not really funny (156, 161) and Claire Waldoff (Frau Vierkant) seemed totally out of place. She was completely monotonous and bland (161); Falk thought that she was more suited to cabaret than to the theatre. Roberts' production, which did not try to tone down the crude aspects of Kaiser's text, was also under-rehearsed. Without the prompter, the performance would have been disastrous (157). Faktor, too, thought that the production had been prepared too hastily and that some

improvements were still needed. Yet, despite the weak cast and their lack of familiarity with the text, the Berlin premiere of *Margarine* was a good success, mainly because of Roberts' outstanding performance as the protagonist (156). The audience greeted the production with lively applause (160).

Although there were critics like Falk who found the story of the death of Strobel's father very funny, even in 1925 Kaiser's comedy was still able to arouse the indignation of less open-minded critics. *Margarine* was denounced as a scurrilous, shoddily constructed work with vulgar humour, clichéd situations and distorted caricatures (159). In the eyes of this reviewer, a writer like Kaiser, whose heartless, brutal work was distinguished by its lack of moral qualities, had no right to mock the German bourgeoisie and the German family. True humour needed "Herzenswärme" and a work of art could not consist merely of smutty ideas. He concluded that Viktor Barnowsky should have opened his new theatre with a more worthy and respectable drama.

Rektor Kleist

1918 saw seven Kaiser plays premiered, four early works (*Rektor Kleist*, *Das Frauenopfer*, *Claudius*, *Friedrich und Anna*), two new works (*Juana*, *Der Brand im Opernhaus*) and one Expressionist drama (*Gas I*). Although this was not his first

work to be written, Kaiser remarked in 1917: "Fünfundzwanzigjährig das erste Werk – eine Tragikomödie von Krankheit und Verlangen: *Rektor Kleist*."[21] Kenworthy thought that Kaiser had made this comment because he considered his career as a dramatist as only really beginning with this work.[22] A first version of *Rektor Kleist*, which had been written in 1903, was published privately in 1914 (Weimar: R. Wagner Sohn). Kaiser revised the play in 1918 and this version was published the same year as a "Tragikomödie in vier Akten" (Berlin: S. Fischer).

Steffens describes *Rektor Kleist* and *Der Fall des Schülers Vehgesack* as "den Schülertragödien und Vatermordstücken, dem Intellekthass des Expressionismus allzu typisch verhaftet."[23] However, *Rektor Kleist* has little in common with Expressionism. It is an early work, begun many years before Kaiser started on his first Expressionist dramas *Von morgens bis mitternachts* and *Die Bürger von Calais* in 1912. Kleist's final speech in the 1918 edition is indeed a fine example of Expressionist "Telegrammstil" but as Schürer points out, perceptively, this speech "is not found in the first version and was added by Kaiser during his revision of the play in 1918."[24] The style and themes of *Rektor Kleist* are more typical of his early works than of his Expressionist plays. School

---

[21]Kaiser, "Biographische Notiz" (Dec. 1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 546.
[22]Kenworthy, p. xvii.
[23]Steffens, p. 87.
[24]Schürer, *Kaiser*, p. 227, note 20.

settings, school teachers and other academic figures appear regularly in Kaiser's early dramas.[25] The contradiction of mind and body, of "Geist" and "Leben" (the central problem of *Rektor Kleist*, as represented by the deformed hunchback Kleist and the healthy gym teacher Kornmüller), was a problem which recurred constantly in Kaiser's early works.[26] The themes (Fehse's suicide; the school setting) are indebted most to Wedekind's *Frühlings Erwachen* (as Steffens acknowledges).

Rektor Kleist was premiered at the Neues Schauspielhaus, Königsberg on 26.1.1918, directed by the critic Julius Bab.[27] The local critics had many misgivings about Kaiser's text. Otto Hesse (165) thought that it was more appropriate to describe the drama as a tragedy rather than a tragicomedy. Hans Wyneken (164), too, did not consider it a true tragicomedy because it lacked humour. In contrast, Ludwig Goldstein (166), who would have preferred a character study written in the cheerful tone of the second

---

[25] Cf. *Der Fall des Schülers Vehgesack*, first written 1901–02; *Der Geist der Antike*, first written in 1905, and *Der Zentaur*.

[26] Cf. *Der Geist der Antike*, *Europa*, *Die jüdische Witwe* and *Der Zentaur* – the centaur with the head of a man and the body of an animal symbolises this division in man between his reason and instincts, between his mind and body.

[27] According to Huder, the version premiered was "Fassung 3", the 1918 edition (Berlin: S. Fischer) – Kaiser, *Werke*, VI, 880. Schürer says of this edition: "Thematically the guilt is distributed more evenly, since Fehse does *not* confess in his letter but asserts his innocence" (*Kaiser*, p. 67). However, in the 1918 edition which I have consulted (Berlin: S. Fischer, 1918) and according to the descriptions of the plot in the Königsberg reviews (cf. 163, 165), Fehse commits suicide and also confesses to a deed which he did not commit.

act, found the transition to tragedy rather sudden. The play seemed to suffer from a lack of focus. Its plot was complicated and unclear and the unity of the action was marred by the number of motifs which were introduced in the exposition (163, 165, 166). For Wyneken (164), the main weakness was the preponderance of themes which were only touched upon and not developed in the course of the drama. In particular, the motivation of the action (the ink stains) was too trivial and the consequences of this spilled ink were completely out of proportion to their cause. This was just too weak a subject-matter to hold the plot together (163, 164).

Wyneken found Fehse's tragedy far more interesting and of greater dramatic potential than the main plot – Kleist's tragic situation. Unfortunately, Fehse's fate was presented only sketchily, whereas the main Kleist plot, with its lack of psychological development, was allowed to dominate the action (164). Hesse also believed that Kleist's tragedy was over-shadowed by the Fehse subplot, which, in contrast, was not contrived and was a real tragedy. He even wanted to rename the play, by analogy to Kaiser's earlier school-drama, *Der Fall des Schülers Fehse*. Wyneken was disappointed because Kaiser had been unable to master his subject-matter and to exhaust its dramatic possibilities. The ending was unsatisfactory since Kaiser was incapable of thinking his ideas through to a convincing conclusion. Hesse was sceptical of Kaiser's attempt to attribute some of the

guilt for Fehse's death to Kornmüller and of Kaiser's efforts to justify Kleist's behaviour. For Goldstein, a rector like Kleist and the play's plot were too atypical to be considered representative. Hesse concluded that *Rektor Kleist* was inadequate as a drama and that it was nearer to a sketch than to a properly executed work. Yet, in comparison to other recent Kaiser plays, it appeared more theatrical, a fact which was proved by the powerful dramatic effects of Bab's production. Wyneken, too, was favourable towards Bab's production which made the premiere reasonably successful, despite the weaknesses of the text and an initially cool reception (163). Still, the public revealed through their laughter their lack of sympathy towards Kaiser's protagonist (165).

Rektor Kleist was performed for the first time in Nuremberg, at the Intimes Theater, in 1919. Again, the main motivation of the action (the ink stains) did not seem convincing. The critic for the *Nürnberger Zeitung* (168) found this motivation too contrived and insignificant in relation to its consequences. Likewise, the reviewer for the *Fränkischer Kurier* (167) wanted to rename the play *Sturm im Wasserglas mit tragischem Ausgang*. *Rektor Kleist* was not considered an Expressionist drama and, with its traditional features, it seemed a long way from the revolutionary form of *Die Koralle* and *Gas*. Only in the fourth act did Kaiser go beyond conventional drama. Here, Kleist's tormented complaints were described as an early example of

Expressionism in an otherwise normal work (168). Unfortunately, the critic for the *Nürnberger Zeitung* was unaware that Kaiser had revised the text in 1918, adding passages of "Telegrammstil".[38] Although the first act was too long-winded, this critic found the play very interesting and was surprised that *Rektor Kleist* had been ignored by the German theatres. The public response was a mixture of astonishment and interest (168).

Das Frauenopfer

Das Frauenopfer, a "Schauspiel in drei Akten", first written in 1915–16, was revised in 1918 and published the same year (Berlin: S. Fischer). It was translated into French in 1922. The play conforms strictly to the three unities and has a very tightly constructed plot. There is a relatively small cast and several of the characters are named. *Das Frauenopfer* is set in France during the Hundred Days, although it is not really an historical play. We are concerned mainly with the relationship between Lavalette and Die Gräfin; this significant moment of history merely serves as a background to their relationship. Kaiser's work is best described as a psychological drama which is inward-looking and concerned with human relationships rather than with broad social and historical problems. *Das Frauenopfer* marks a new departure for Kaiser compared to his other early works

---

[38]See Schürer, *Kaiser*, p. 227, note 20.

started before 1917. Whereas these other early works tend to be over-dependent on dramatic forerunners, *Das Frauenopfer* is much more original. Schürer considers this the first of a group of nine "Frauenstücke", which are distinguished by a female protagonist, their closed form, their small cast, their concern with inner reality and with the contradiction between "Schein" and "Sein".[29] For Kenworthy, *Das Frauenopfer* was part of a group of plays "modelled on the French 'pièce de chambre'". These plays were usually set in France and were noted for their closed form, their precisely defined plots, their swiftly moving action, their small casts and their treatment of the problem of subjective truth.[30]

Das Frauenopfer, however, also has several features in common with Kaiser's Expressionist plays. "Telegrammstil" is used, especially during moments of great emotional disturbance; the set is both realistic and symbolic (the tapestry symbolises the theme of flight) and there is the theme of the subjective validity of truth which is also found in works like *Die Koralle*. Kaiser was free in his treatment of history. Napoleon did introduce Lavalette to his future wife and the description of the escape from prison is accurate. However, the historical Lavalette did

---

[29] Schürer lists his nine "Frauenstücke" as follows: *Das Frauenopfer*, *Der Brand im Opernhaus*, *Der Gärtner von Toulouse*, *Oktobertag*, *Hellseherei*, *Adrienne Ambrossat*, *Agnete*, *Rosamunde Floris* and *Alain und Elise* - *Kaiser*, pp. 140–53.

[30] Kenworthy includes in this group: *Das Frauenopfer*, *Der Brand im Opernhaus*, *Die Flucht nach Venedig*, *Der Präsident*, *Oktobertag* and *Der Gärtner von Toulouse*, p. 190.

not escape until after the Hundred Days (23.12.1815) and the historical Gräfin died in prison in 1830.[31] Although *Das Frauenopfer* is very tautly structured, the plot at times appears contrived and the behaviour of the main characters does not seem plausible. Kenworthy did not find the drama "entirely convincing":

> technically the play is good: every conventional unity is preserved, it has tension and movement – but it does not come to life. Perhaps this is because Kaiser injects into his historical material more psychological complication than it can well bear, and then develops this to a logical conclusion which is more rational than life itself.[32]

Once more, Kaiser ran into censorship problems, this time for sexual reasons, mainly because of the Gräfin's descriptions of how she was raped frequently by the soldiers in prison (Acts II and III). At first, *Das Frauenopfer* was banned by the censor in Düsseldorf. Eventually, it was allowed to be premiered there at the Schauspielhaus on 23.3.1918 in an abridged version. This was the second Kaiser play to be presented in Düsseldorf, performances of *Die Muttergottes* and *Von morgens bis mitternachts* having been banned (169).

The response of the local critics was basically negative. Karl Röttger (170) found the action and character motivation unclear and improbable. The reviewer for the *Düsseldorfer Generalanzeiger* (169) was dissatisfied by Kaiser's treatment of his theme in this demanding work. The

---

[31] See Schürer, *Kaiser*, pp. 236–37, note 5 and Kenworthy, p. 110, note 1.
[32] Kenworthy, p. 110.

characters, despite their period costumes, were really modern figures and the historical atmosphere was drawn only very weakly. Heinz Stolz (171), who was sceptical of the Berlin critics now praising Kaiser, condemned Kaiser's ugly, brutal drama. However, he misinterpreted the figure of the Gräfin. Whereas, in Kaiser's text, she lies about her "ambitions" as a means of inciting Lavalette to escape, Stolz took these ambitions seriously. He thought that this was her true nature and denounced her as "eine Hyänin des Ehrgeizes". In another review, he complained that Kaiser's characters were just like animals and that Kaiser had not presented love but sexual hunger, wild passions and decadence.[33]

Knut Ström's beautiful, elegant set in Empire style offered a stark contrast to the wretchedness of the plot.[34] There was some applause for Gustav Lindemann's production, which was performed eleven times (169). *Das Frauenopfer* returned to the Düsseldorf Schauspielhaus on 3.5.1919 for a further four performances.

The reasons for the problems which this play had with the censors become understandable when one reads reviews like the one in the *Mainzer Journal* (172), after *Das Frauenopfer* had been performed at the Mainz Stadttheater (1919). Although this reviewer admired Kaiser's technical and structural ability, he thought that the Stadttheater, by producing dramas like *Das Frauenopfer*, which were nothing

---

[33]Heinz Stolz, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 25.3.1918.
[34]Linke, p. 110.

more than unhealthily erotic "Verfallskunst", had deviated completely from its social function – to improve and educate public taste, the bourgeois virtue of "Bildung". Kaiser's detailed examination of his sexual theme was especially insulting to the women in the audience! *Das Frauenopfer* was considered an Expressionist work because of its preoccupation with inner reality, "das Seelische", the "Erlebniswelt" as opposed to the interest of the Impressionists in the "Erscheinungswelt", in evoking external reality. Wendhausen's Expressionist production presented the main characters in the appropriate "visionary" style. The public applauded the actors, although there was also some slight dissent towards this "new style" of drama.

When *Das Frauenopfer* was performed the same year in Cologne, at the Kammerspiele im Schauspielhaus, similar objections were raised. Dr. Walter Schmits (173) did not consider such a combination of idealised martyrdom, crude theatricality and a wallowing in sick, sexual titillation the heights of modern drama. He complained that the subject-matter was so repulsive that he was unable to identify with the events on stage. Because the Gräfin remained too distant, the play was unable to arouse any feelings of moral greatness in the spectator. Schmits was unconvinced by Kaiser's erotic explanation of why Lavalette allowed his wife to take his place in prison; he could hardly think of anything more controversial than the Gräfin's cleverly intensified description of how she was

raped there repeatedly. Still, Georg Kiesau's satisfactory production, with its period costumes and the peaceful, elegiac mood of its setting, was well applauded.[35]

When *Das Frauenopfer* was presented for the first time in Stettin, at the Bellevuetheater (1920), it was a somewhat tamer version, the director Alexander Runge having toned down and abridged Kaiser's text. The critic for the *Generalanzeiger* (174) did not see this as a typical Expressionist work like *Gas* because *Das Frauenopfer* was more tangible than *Gas* with its completely depersonalised figures and language. Kaiser's poetic power and artistic skill were able to assuage any doubts arising from the drama's unpleasant, potentially horrifying subject-matter (the multiple rape of the Gräfin). He thought that Kaiser was still in a state of development and had yet to fulfill his promise as a writer.

Fritz Wendhausen, who had directed *Das Frauenopfer* in Mainz in 1919, produced the play again in 1920, this time at the Mannheim Nationaltheater. By now, some critics were beginning to understand that this was not really an Expressionist drama. Dr. Ernst Leopold Stahl (175)[36] realised that it was a long way from the contemporary social problems of major Expressionist works like *Die Koralle*, *Gas* and *Von morgens bis mitternachts*. Instead, it was, like *Der*

---

[35] F. B., *Kölner Tageblatt*, 28.9.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 165.

[36] Ernst Leopold Stahl (1882–1949) was the theatre critic for the *Neue Badische Landeszeitung* in Mannheim from 1914–23. See Rühle, p. 1176.

Brand im Opernhaus, one of Kaiser's "romantisierenden Liebesstücke". Stahl did not agree with a popular view of Kaiser at this time that he was a hurried, over-prodigious writer, who churned out plays before they had a chance to mature. He thought that the real reason for the sudden proliferation of Kaiser plays was the unusual length of time it took for Kaiser to get his plays staged. As a result, many dramas which had been completed before his breakthrough were only being discovered now.

Stahl remarked that the ending of *Das Frauenopfer* was similar to that of *Die Bürger von Calais* (the victory of self-sacrifice over conventional military heroism).[37] Although he was impressed by the play's masterly structure and tense atmosphere, he felt that Landauer's praise of its moral content had led him to overestimate its literary qualities.[38] Stahl thought that *Das Frauenopfer* was too contrived, too intellectual and too lacking in feeling for a "Liebesdrama". Although he praised Kaiser's dialogue, Fritz Droop (176) also complained that the intellectual elements were too dominant and did not consider this play of the same standard as *Die Bürger von Calais*.

---

[37] Cf. Kenworthy, who saw in the Gräfin's selfless devotion "a considerable element of Kaiser's New Humanity" (p. 110) and Schürer, *Kaiser*, p. 142.

[38] In an article in the *Berliner Tageblatt* (22.8.1918), Gustav Landauer had defended *Das Frauenopfer* against contemporary critics who had "misinterpreted" its content. He had concluded that the play presented, through the Gräfin, the victory of devotion over brute force, of the spirit of humanity over the "Welt des Mordens".

Wendhausen's fine production, with its atmospheric lighting effects and the theatre's best actors, was very well received by the Mannheim audience (176). Unfortunately, this successful production was performed in a half-empty theatre. Droop believed that the number of spectators would increase once word had circulated that the Gräfin appeared, in the third act, wearing only a night-dress.

1920 also witnessed the first performance of *Das Frauenopfer* in Essen, at the Stadttheater. The critic for the *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (177) refused to share the views of those puritans who saw the play's eroticism as a desecration of art and as undermining public morality. Kaiser's eroticism was not insulting to the female spectators because the sexual themes were elevated to an intellectual sphere which was far removed from everyday life. He thought that the subtle, psychological treatment of these themes made them almost incomprehensible to the average theatregoer. However, he objected to *Das Frauenopfer* for different reasons. Kaiser was not an artist but a mere "Könner"; this intellectual play lacked feeling; apart from the Gräfin's final words, it had no poetic qualities. Still, he found the subject-matter interesting and could not criticise the play's structure, language and tempo. Because this reviewer saw the work as an Expressionist drama, he was disappointed that Donadt had not produced *Das Frauenopfer* in the Expressionist style. The acting was not Expressionist but "bürgerlich"; the sets were conventional; Baldermann was

inappropriate for his part as Lavalette. He concluded that the director and the actors had turned Kaiser's Expressionist drama into "ein bürgerliches Familienstück".

Two years later, on 28.3.1922, *Das Frauenopfer* appeared in a revised version at the Kiel Schauspielhaus.[3] Wilhelm Lobsien (178) thought that Kaiser would have done better to have let people forget this play rather than to revise it. The drama lacked life, the characters were contrived, the end result was three boring acts which came close to becoming laughable.

When *Das Frauenopfer* was performed for the first time in Leipzig at the Schauspielhaus (11.11.1922), again as in Kiel, it was presented in a new revised version (180). However, the critical reception was still very hostile. The critic for the *Kleine Chronik* (179) concluded that this was Kaiser's worst play. Although he was used to Kaiser's psychological complexity from his other plays, Dr. Egbert Delpy (181) found *Das Frauenopfer* a disappointment compared to plays like *Die Bürger von Calais*, *Gas* and *Die Koralle*. He did not think that trying to decipher the meaning of such an elusive work was worth the effort. Kaiser's play was extremely difficult to understand not only because of his confusing Expressionist language but also because the way in

---

[3] According to Huder, the version premiered on 23.3.1918 in Düsseldorf was "Fassung 2", written and published in 1918. Lobsien describes this Kiel production as the "Uraufführung" of a revised version of the play. This could have been the first performance of "Fassung 3", written in 1921 and published in 1922 (Potsdam: Kiepenheuer) – Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 866.

which the plot was presented only hinted at events, leaving the spectator the hopeless task of trying to piece together what the play was all about (179). For Hans Georg Richter (180), following this revised version, with its even more refined dialogue, was not easy. The reviewer for the *Kleine Chronik*, who found the characters overcomplex and artificial, was especially unhappy with the figure of Lavalette. Lavalette's behaviour was too contradictory and extreme, he was too much of a weakling and too lacking in natural feeling. Such a figure was too impossible, too unconvincing to hold the play together. For this critic, the drama was too drawn-out and the action was more suited to one act than three. The implausible plot would have been acceptable for an opera, but for a "Schauspiel" it was unsatisfactory.

What is becoming apparent from the reviews of the various performances of Kaiser's play is that *Das Frauenopfer* was a problematic work not only for the critics but also for the directors and actors. Its mixture of Expressionist and non-Expressionist features only led to confusion. Indeed, contemporary critics reached opposing conclusions with regard to its style – some considered it an Expressionist work (172, 177) while others argued that it was not typical of Kaiser's Expressionist plays (174, 175). Directors also had to decide how to stage the work. Should they present it as a realistic, historical period piece, as an intense, visionary Expressionist drama, or should the

stylistic ambivalence of Kaiser's text be maintained and Kaiser's intense, psychologically complex "characters", with their "Telegrammstil", be made to contrast with the elegance of the historical setting?

This Leipzig production highlighted the problems which the director and the actors faced. The two protagonists were presented by Lina Carstens (Gräfin) and Franz Stein (Lavalette) in opposing acting styles. Stein was true to Expressionist acting in depicting Lavalette as a grotesque marionette. He did not try to flesh out his part as a "Mensch" with human feeling but remained true to the rational, intellectual style of Kaiser's text (179, 180). Lina Carstens, in contrast, was full of feeling, a "Mensch"; her acting was simple, unaffected and warm (180). Her performance, which was considered superior to Stein's, was the highpoint of the evening (179, 180). Delpy felt that these contrasting styles of acting (Stein's nervous, contorted Expressionism and Carstens' monumental simplicity), although effective in their own right, tended to undermine each other when presented together. This was yet another feature which hindered a clear understanding of Kaiser's text. The play proved too demanding not only for the critics but also for part of the audience. Their hisses showed that they were unwilling to exercise their intellect in the effort to make sense of the work (180).

Georg Kiesau, who had directed the 1919 production of *Das Frauenopfer* in Cologne, was reponsible for its first

performance in Dresden, at the Schauspielhaus (12.7.1923). Unfortunately, the Dresden critics were very antagonistic towards Kaiser's text. Once more, it was considered one of his worst plays (183). Felix Zimmermann (183) could understand, after seeing this play, why Kaiser was called the "Sudermann des Expressionismus". Likewise, Friedrich Kummer (182) remarked that Kaiser's work possessed the same mixture of sensationalism and eroticism usually found in Sudermann. He disliked the artificially created tension, the forced dialogue, which seemed inappropriate to the characters and their situations, and Lavalette's hysterical, brutal, cowardly behaviour. He was unconvinced by a work which was very appropriate for his own historical period in that it satisfied the contemporary delight in cruelty and sensationalism – contemporary tastes having been corrupted by the cinema. In particular, the description of the Gräfin's experiences in prison was repulsive and disgraceful. This desire for truth, which did not refrain from describing anything, however unpleasant, and the resultant sensationalism were, for Kummer, the major shortcomings of many works and of contemporary life. Equally unfavourable was Zimmermann, who described Kaiser's drama as a poor opera text, lacking in moral greatness.

Although *Das Frauenopfer* had been performed frequently in the provinces, its first production in Berlin was not until 1929. This production, which starred Eleonora von Mendelssohn as the Gräfin and Anton Edthofer as Lavalette,

was directed by Eugen Robert at the Tribüne. It was a tremendous public success and the applause was unusualy loud (186, 187, 189). Surprisingly, features of Kaiser's text which had been condemned earlier by the critics elsewhere were now praised. By 1929, the critics had matured and there were no more prudish moral objections to Kaiser's sexual themes. Indeed, the critic for *Der Montag Morgen* (193) was pleased to see a real drama of passion, which was a refreshing change from so much contemporary "künstlich besoffenen Zivilisationsdramatik". In contrast to all those reviewers who had found Kaiser's play incomprehensible, the critic for the *Deutsche Allgemeine Zeitung* (186) thought that *Das Frauenopfer* was much less complicated and much simpler than Kaiser's usual plays. He was full of respect for this work and considered it one of the most serious dramas to have been produced on the German stage for a long time.

Critics were grateful for a work which was well structured (187, 189, 191). In fact, now the play's intellectual aspects, its logical sequence of events and tight structure were all admired (192). The reviewer for the *Berliner Morgenpost* (188) saw the drama as containing Kaiser's best qualities – his dramatic power and the effective intensification of his theme. In particular, the confrontation between the Gräfin and Lavalette in the second act and the ending aroused the audience's applause. Ihering (197) praised the play's concise form and language, finding

this a pleasant change from the extravagance and lack of discipline all around. *Das Frauenopfer* was considered similar to *Der Brand im Opernhaus* and *Oktobertag* with regard to its language, form and the detailed analysis of psychological problems (191); however, the action appeared more straightforward than that of *Oktobertag* (186).

Kaiser's language still caused some problems for the actors. Eleonora von Mendelssohn, at times, lacked the necessary precision (185); Edthofer, who had difficulties coping with the unnatural, intense diction, lacked the required discipline and expressed himself too indistinctly (184, 185, 197). Although *Das Frauenopfer* was considered well worth performing (185) and "ein Schauspiel von Rang" (190), there were other critics who were less satisfied. It was not seen as one of Kaiser's most convincing works and Kaiser would not have been able to make his breakthrough as a major dramatic talent on the strength of this Expressionist play alone (184). Ihering believed that it would be best if this over-contrived drama were not produced any more.

Drei Einakter – Claudius; Friedrich und Anna; Juana

The three one-act plays *Claudius*, *Friedrich und Anna* and *Juana* were published together in 1918 as *Drei Einakter* (Potsdam: Kiepenheuer). *Claudius*, first written in 1910–11, was published privately as *La Fanciulla* and then revised in

1918. *Friedrich und Anna*, which was another early work (first written in 1910–11), was published privately as *Mona Lisa*; it was revised in 1913, published privately as *Monna Nanna* and then in 1918 as *Friedrich und Anna*. *Juana*, although a new work (written 1918), was not a new departure but was linked to the earlier works *Friedrich und Anna* (with regard to its theme and style) and *Das Frauenopfer* (by the theme of idealised female self-sacrifice).

All three one-act plays have a small cast and deal with the theme of sexual jealousy. Claudius is a de-idealised knight who fights not for noble reasons but because his sexual jealousy drives him to kill all potential rivals for his wife's affections. His frustrated wife, who is sexually aggressive like Judith in *Die jüdische Witwe*, seeks out her lovers amongst the lower classes. The play ends tragically with the triumph of jealousy and emotions over reason. Claudius kills his wife and sets out to burn down the houses of the poor. The ending of *Friedrich und Anna* is the complete opposite. Friedrich refuses to conform to traditional behaviour which would require him to fight a duel to protect his honour. Because his wife's lover made her happy, he forgives her and the play ends happily with a reconciliation. Reason and cool, platonic behaviour triumph over jealousy. The ending of *Juana* is similarly idealised. Juana, who has to choose between her present husband Jorge and her former husband Juan (he has returned suddenly after being presumed dead), sacrifices herself by committing

suicide. Friendship between men is more important than love; her death restores the friendship between Juan and Jorge, which had been threatened by their jealous desires for Juana. The trilogy shows a development from the eroticism and sexual jealousy of *Claudius* to an idealised triumph of the mind over baser instincts in the other two dramas. According to Schürer, these plays because of their style and mood were close to "the neo-Romantic school".[40] Kenworthy considered *Juana*, with its "commonplace" plot, the "least convincing" of the three plays in the trilogy;[41] Schürer dismissed Juana as "simply a mouthpiece for Kaiser's ideas" and found her final speech "unconvincing".[42]

The trilogy was premiered on 21.10.1918 at the Städtische Schauspiele, Baden-Baden and at the Neues Theater, Frankfurt/M. Richard Dohse (199) could not really understand why the Neues Theater had billed the trilogy as a "Romantischen Abend". Although the stylised simplicity of the sets, the costumes and soft lighting conjured up something like a Romantic atmosphere, the content of the plays seemed realistic, provided allowances were made for Kaiser's typical use of symbolism and philosophy. Diebold (198) did not see this trilogy as casting any new light on Kaiser. Dohse was not completely convinced by the contrived

---

[40]Schürer, *Kaiser*, p. 55. Kaiser had published *Claudius* and *Friedrich und Anna* earlier with Italian titles (*La Fanciulla*; *Monna Nanna*); the characters also had Italian names (Claudio, Federico, etc.) – see Schürer, *Kaiser*, p. 53.

[41]Kenworthy, p. 23.

[42]Schürer, *Kaiser*, p. 54.

moral and philosophical problems of these plays. The only compensatory features were the incisive dialectics and Kaiser's occasionally lyrical language. However, he was rather tired of such speculations on the relationships between men and women, which lacked any real dramatic power, and of such oversubtle interpretations of ethical concepts. Instead of such oracular wisdom, he longed for a tangible plot; instead of such artificial figures, he wanted real, living people. Diebold praised Kaiser's dialogue (especially in *Friedrich und Anna*) and considered *Juana*, because of its symmetry and language, the most dramatic of the three plays. Yet he was dissatisfied by their endings, by the lack of clarity to Kaiser's ideas and by the improbable characters. Disappointed, Diebold wondered when Kaiser would return to the heights of *Die Bürger von Calais*. The applause was respectful but not extravagant (199). *Juana* returned to the Neues Theater, Frankfurt/M. the following year (1919), along with Eduard Stucken's tragicomedy *Die Gesellschaft des Abbé Chateauneuf* and Hermann Burte's *Donna Jues*. These three one-act plays were presented under the collective title "Liebestragödien".[43]

1919 also saw the first performance of the trilogy at the Kleines Haus of the Württembergisches Landestheater (directed by W. v. Scholz). The critic for the *Neues Tagblatt* (201) was glad that the Württembergisches Landestheater was now presenting modern drama, even if this

---

[43]See *Die schöne Literatur*, 20 (1919), 139.

trilogy was not the most problematic example of Kaiser's work. These three plays contained several features typical of Kaiser – the coldly sparkling language, his tense situations and the sharp, dialectical treatment of his problems. This critic was favourably impressed by the trilogy. In particular, he admired *Friedrich und Anna*, which revealed Kaiser at his most intelligent and civilised, and *Juana* for the new twist given an old theme – Tennyson's *Enoch Arden* (1864) motif. He also thought that, in *Juana*, Kaiser had turned Eulenberg's subject-matter in *Belinde* (1913) into a glorification of friendship. The reviewer for the *Schwäbischer Merkur* (200) described *Friedrich und Anna* as evoking the delicate, gentle atmosphere of a Rococo painting – in contrast to the gloomy, mediaeval, ballad-like tone of *Claudius*. In *Friedrich und Anna*, the attractive setting and Friedrich's Rococo charm compensated for the unusual behaviour of the protagonists. Finding *Juana* interesting and stimulating, he praised its dramatic qualities and its tension. There was especially warm applause for *Juana* (200).

The trilogy was performed again the same year (16.9.1919), for the first time in Düsseldorf, at the Schauspielhaus. This time it was presented under the collective title "Die Milchstrasse".[1]

---

[1] "Presumably, this title was inspired by Juana's speech: "Erlebte ich nicht so das Wunder eurer Freundschaft? Schwillt nicht mein Lob der Freundschaft nach den Sternen auf? Brennt nicht die Höhe reicher entzündet? Schiebt sich nicht Stern an Stern zu neuer Figur – zur Ewigkeit erglänzend – das Zwillingsgestirn der Freunde? Drängt sich

The Düsseldorf critics were divided in their reactions to Kaiser's trilogy, which was performed ten times. The reviewer for the *Düsseldorfer Zeitung* (204), who did not find the title "Die Milchstrasse" particularly helpful, could not relate Juana's reference to the "milchigen Strasse" to the trilogy as a whole and had difficulty trying to discover the central theme which linked the plays. Another critic complained that the three plays had been put together at random (203). Many features of the trilogy proved disappointing. The behaviour of Claudius' wife (an aristocratic female granting sexual favours, voluntarily, to many of the poor) was considered improbable (202) and unbelievably naive (203); Claudius' one-dimensional character, distinguished only by his brutality, was implausible (203); this play was just too crude and repulsive (204). The ending of *Friedrich und Anna*, where Friedrich forgives his wife's lover, was also unconvincing (202, 205). Although this play was more subtle than *Claudius*, it was lacking in external action (204). Juana's behaviour and her platonic logic seemed improbable, the development of the plot here over-rational (203) and the predictable ending unsatisfactory (204). These plays were too abstract (203), this "reine Gedanken-Expressionismus" becoming tiresome during the course of the evening (202).

44(cont'd)nicht milchige Strasse heran, die das Paar lustwandeln soll?" (*Juana*, in Kaiser, *Werke*, ed. Huder, V [Berlin: Propyläen, 1972], 720).

However, not all the criticism was negative. Although he found the plays uneven and contrived, the critic for the *Düsseldorfer Zeitung* did admit that they contained some poetic moments, especially in the speeches of the female characters. The reviewer for the *Düsseldorfer Tageblatt* (202) considered *Juana* the best of the three plays. Despite the fact that the theme (the return of a "dead" husband) was not original, Kaiser had presented his subject-matter with such artistic skill that for once his ideas had taken shape as characters of flesh and blood. Another Düsseldorf critic (205) saw *Juana* as the most theatrical of the three plays, praising the dramatic power of the dialogue between Juan and Jorge, although he found the ending anticlimactic and too sententious. Eugen Keller's production was excellent (205), the acting was very good (203) and Egon Wilden's colourful, atmospheric sets added life and visual appeal to Kaiser's trilogy (202).

The following year (15.2.1920) witnessed the first performance of *Juana* in Leipzig, where Kaiser's work by now had become well-known (206). Once more, similarities were observed between this play and *Enoch Arden* and *Belinde* (208). The critic for the *Leipziger Neueste Nachrichten* (208) was pleasantly surprised that a feverish Expressionist like Kaiser had developed his subject matter to a climax so logically and without any digressions. The reviewer for the *Leipziger Zeitung* (209) praised the play's symmetry, especially in the final scene. Although F. Michael (206),

who described the play as a "Denk-Spiel", was impressed by the beauty of the final scene (the men holding hands across Juana's dead body), by its powerful language and gestures, he still considered it contrived. He questioned whether a woman would speak of love in this way and was not convinced that her death would be able to restore the friendship between Juan and Jorge. The reviewer for the *Freie Presse* (207), who was not won over by the play's logic, was sceptical that a woman could love two men so equally. At least he saw this as a refined, harmonious work with a certain nobility of language and form. Dr. Alwin Kronacher's excellent production at the Neues Theater, with its subdued diction, colours and movements, stayed true to the delicate balance, to the harmonious symmetry of Kaiser's text (207, 209). The simple set contributed to the atmosphere of calm and nobility (206, 207). Lively applause confirmed the success of this production (206, 209). On 11.12.1921, a second play from the triolgy, *Friedrich und Anna*, was performed in Leipzig (at the Kleines Theater), as part of an "Einakterabend" together with Strindberg's *Vorm Tode* and Wedekind's *Tod und Teufel*.[88]

Juana was presented again in 1920, this time together with Strindberg's one-act "Naturalistisches Trauerspiel" *Fräulein Julie*. This first production of *Juana* in Hamburg took place at the Kammerspiele. The critic for the *Altonaer Nachrichten* (211) was surprised that, for once, Kaiser had

---

[88]Erich Michael, *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 47.

written a work which did not treat any contemporary social problems, even though the Enoch Arden theme had become topical because of the war. Instead, this was a timeless drama with a message which was universally valid. The reviewer for the *Neue Hamburger Zeitung* (210)[‘‘] found the evening interesting because he understood *Juana* to be an Expressionist work and therefore wanted to examine the stylistic differences between Kaiser's Expressionist play and Strindberg's Naturalist work. However, his subsequent remarks on the differences between Expressionism and Naturalism are not really valid since the initial premise that *Juana* was an exemplary Expressionist work is incorrect. Like F. Michael (206) in Leipzig, the critic for the *Hamburger Fremdenblatt* (213) was dissatisfied by the ending and suspected that a dead Juana would have stood between the "friends" in the same way as when she was alive. The usual points were made here as elsewhere. The symmetrical action, the concise treatment of the subject-matter and the beautiful, concentrated language were praised (211, 212, 213). However, Kaiser's "Denklust" failed to arouse human interest because his ideas lacked life and his finished product was too contrived (211, 212).

Erich Engel's production, with its dark, subdued colours, lasted little more than 20 minutes (211). The reviewer for the *Hamburger Fremdenblatt* would have preferred

---

[‘‘]H. W. F. is probably H. W. Fischer, who was a critic for the *Neue Hamburger Zeitung*. As a dramatist, he was known for his play *Motor*.

a more atmospheric and more concentrated production. He criticised Engel's attempts to emphasize the meaning behind every harmless remark and the lyrical features of the production which diminished its effectiveness. However, he still considered Engel one of the major artistic talents working in Hamburg at this time. Anni Mewes as Juana was stylised, non-realistic and inwardly intense; she made Juana seem believable (210, 211, 212). Günther Hadank as Jorge was equally stylised and inwardly pure (210, 212). In contrast, Günther Bobrik's Juan was more lifelike, almost Naturalistic in his attempt to flesh out his character (211, 212). Although the critic for the *Hamburger Echo* complained that the unity of the evening was not helped by such sharply contrasting works as Kaiser's and Strindberg's, nevertheless both plays received loud applause (210, 212).

Kaiser published *Juana* as an "Oper in einem Aufzug" (with music by Max Ettinger) in 1925. This opera was premiered at the Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg, on 7.1.1925. It was also performed for the first time in Munich, at the Nationaltheater, the same year. *Juana* was presented together with Puccini's *Giovanni Schicchi* which was considered the main work of the evening (214). In contrast to those other Kaiser plays, which had aroused public and critical indignation on account of their "tastelessness" and "eroticism", this trilogy (especially *Friedrich und Anna* and *Juana*) had appeared, up to now, pleasant, light and inoffensive. However, the version of

Juana as an opera was not to the liking of the critic for the *Völkischer Beobachter* (215). He did not think that *Giovanni Schicchi* deserved the fate of being presented on the same bill as *Juana* and complained that the works were completely unsuited to each other. He was sceptical of Ettinger's modern music which had been influenced by Schönberg. Ettinger, who lived in Munich, had merely composed "eine erotisierende hilflose Musik". The best aspect of this problematic experiment was its instrumentation. The reviewer for the *Allgemeine Rundschau* (214) queried the plausibility of Juana's penultimate speech. He also considered Juan's question to the dying Juana – whether she loved both men equally – extremely tactless and improbable in such a distressing situation. Still, he was more favourable towards Ettinger's music, praising its beauty and the tasteful use of the orchestra. He liked the music of the opening scene and thought that it was more effective when expressing emotions rather than during the dramatic scenes. The critic for the *Völkischer Beobachter* had to concede that the performance was better than the work itself, that the acting and singing were first-rate and that the stage design was full of atmosphere. The talented cast ensured that this version of *Juana* as an opera was well received in Munich (214).

Der Brand im Opernhaus

Der Brand im Opernhaus, "Ein Nachtstück in drei Aufzügen", was first written in 1917–18, was revised in 1918 and published in 1919 (Berlin: S. Fischer). Although a recently written drama, it did not mark a new departure but had many similarities to the earlier *Das Frauenopfer*. Like *Das Frauenopfer*, it conformed to the three unities, had a leading female character and a tightly structured plot. Despite its French historical setting (the burning of the Paris opera house in 1763), it was again primarily a psychological drama, concerned with the relationship between Sylvette and the Herr von ***.'' The themes are also linked, in particular the theme of idealised female self-sacrifice (Sylvette sacrifices herself as Alcestis so that her Admetus, Herr von ***, can continue to live) and the problem of the subjectivity of truth. There is the same mixture of Expressionist and non-Expressionist features. Once more, "Telegrammstil" is used during moments of emotional intensity and the preoccupation with inner reality recurs. In addition, it is possible to interpret the protagonists as going through a process of regeneration. The Herr von ***, after marrying, has given up his former debauched ways and

---

''Schürer writes of this character: "The fact that he is simply designated by three asterisks may indicate that he no longer has a name because he lives completely withdrawn from society" (*Kaiser*, p. 142). However, it was common for writers around this time (1763) to preserve the anonymity of their aristocratic characters – cf. Gellert's *Das Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747–48) or Kleist's *Die Marquise von O...* (1808). Perhaps Kaiser was just trying to be consistent with the practices of the historical period?

now lives ascetically, in seclusion from high society;'' Sylvette, who has committed adultery with the Opernsänger and thus betrayed her husband's illusion of her as a woman of great purity, expiates her "wrongdoing" by sacrificing herself for her husband.'' From Kaiser's own words, it is clear that he intended his protagonists to be understood as having been regenerated into "Neue Menschen". Sylvette's death allows her husband to live a purer existence.'' Schürer, however, was not convinced by both processes of "regeneration". He did not see the Herr von *** as a "Neuer Mensch" because he was too extreme and cruel. Moreover, he

---

''The Herr von ***, referring to his marriage to a chaste orphan-girl, says: "Ich wurde wiedergeboren und lebe kräftiger an jedem neuen Morgen – mit meiner Frau! [...] Alles an mir ist verwandelt. Ich habe mich – mitten unter euch – meilenweit von euch entfernt. [...] Die Luft weht hier rein und frisch – kein fauler Geruch steigt hier herein" (Kaiser, *Der Brand im Opernhaus*, in *Werke*, ed. Huder, I, 721–22).

''Steffens, who found the Herr von *** an improbable figure, considered Sylvette's development a typical Expressionist regeneration: "Von 'Sühne' können wir eigentlich nicht sprechen, denn sie ist an Menschlichkeit dem Mann überlegen. Ihr Tod dokumentiert im Grunde nur ihre höhere Menschlichkeit, ihren Durchbruch, der an die typisch expressionistischen 'Wandlungen' denken lässt, an die 'Erneuerung' [...]" (p. 96).

''Kaiser writes: "Der Zufall des Brandes im Opernhaus bringt dem Herrn *** die notwendigen Erschütterungen: zu seiner letzten Läuterung war noch ein Erlebnis nötig von der Wucht des freien Todes Sylvettes. Die letzten Schlacken fallen von ihm ab –: er ist Mensch geworden – mit allen Verpflichtungen, die reines Menschentum auferlegt. Zu ihm kann keine Versuchung von aussen mehr dringen – das neue Leben hat mit dem Sterben Sylvettes für ihn begonnen und bleibt unverlierbar. Auch Sylvette geht den Weg zur Läuterung: aus der Unbewusstheit ihrer Menschlichkeit und solcher Würde erhebt sie sich [...] zur gewussten Verpflichtung gegen sich selbst – und wird selbst Mensch, der dem hohen Zweck der Reinigung vom gebunden Alltäglichen zur Ahnung des Ewigen freudig dient" (letter, 28.8.1918, in *Briefe*, p. 149).

was unable to detect any nobility in Sylvette's self-sacrifice, which he decribed as "basically worthless":[51]

> That she [Sylvette] follows her husband's suggestion and commits suicide proves her sense of sacrifice but also reveals a lack of self-confidence in the face of his egoism and his control over her. Her death has no value. The 'ethical' idea of the play does not lead to a new man but to death and madness. *Der Brand im Opernhaus* is a 'night play' in more than one respect.[52]

As in *Das Frauenopfer*, the over-logical development of the action becomes contrived (especially the character motivation and the ring subplot). There is also a similar shocking quality – the debauched stories of Der alte Herr, the macabre preoccupation with dead bodies and the touches of black humour. However, the fire effects (the bells, the shouting, the flames of light) make *Der Brand im Opernhaus* very theatrical. For Schürer, this was another of Kaiser's "Frauenstücke"; for Kenworthy, it belonged to the group modelled on the French "pièce de chambre". *Der Brand im Opernhaus* was translated into French (1923),[53] into Czech (1925) and into English (1927). Steffens, who did not notice the play's mixture of styles, merely dismissed it as "ein

---

[51] Schürer, *Kaiser*, p. 237, note 11.
[52] Schürer, *Kaiser*, p. 143.
[53] According to an unidentified clipping in the GKC, there were complaints about the poor translation, when *Der Brand im Opernhaus* was performed for the first time in Paris at the Oeuvre theatre. The public reaction to this play, which the critics labelled "ultraexpressionistisch", was very cool. A critic (242), reviewing the 1925 Berlin production of the play, reported that this unsuccessful French production marked the first presentation of a German play in Paris after the First World War.

schlechtes expressionistisches Stück".[54]

Der Brand im Opernhaus was premiered on 16.11.1918 at the Kammerspiele, Hamburg and at the Stadttheater (Intimes Haus), Nuremberg.[55] Erich Ziegel's production, which starred Mirjam Horwitz and Fritz Kortner in the leading roles, was well applauded in Hamburg. Greter (216) praised Kaiser's language and the flowing action. The lack of intervals also increased the unity of the action. Although individual aspects of the play seemed unlikely, Greter found the action as a whole plausible. The following year (1919), Erich Ziegel and Mirjam Horwitz presented *Der Brand im Opernhaus* as a "Gastspiel" at the Kammerspiele in Munich.[56]

The first Nuremberg premiere of a Kaiser play provoked opposing reactions from the local critics. On the one hand, Theodor Hampe (217) thought that *Der Brand im Opernhaus* belonged to the latest dramatic style, which was distinguished by "Zersetzung und Auflösung". A well-structured plot, logical characters and real human beings of flesh and blood were not to be expected from such a "dramatischen Zersetzungsprodukt". On the other hand, Dr. H. Deinhardt (218) did not see this as an ultra-modern work but wondered whether it was not really an early

---

[54] Steffens, p. 96.

[55] See Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 866. Kenworthy (p. 202), Schürer (*Kaiser*, p. 15) and some reviews (219, 222) also refer to another premiere on the same day at the Königliches Schauspielhaus, Berlin. However, I could find no direct evidence of this production.

[56] L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 25, 21.6.1919, p. 355.

"Anfängerstudie". He considered the subject-matter (the Alcestis theme) and the dramatic style dated. Also, a character like Sylvette was a long way from the interests of the more modern German dramatists. A third Nuremberg critic (219) was surprised by Kaiser's remarkable combination of themes, by the contrast between the traditional Alcestis motif and the debauched yet graceful French Rococo setting. The final result was an uncertain vacillation between the frivolous historical milieu and the work's ethical content. The end product was a peculiar mixture "von echt gallischem Plauderstück und jüngster Bühnenkunst".

For Hampe, Kaiser's Expressionist preoccupation with inner reality had produced a work which was interesting and tasteful to a certain extent, mainly because of its subject-matter. The setting, the occasional tense situation, the well-drawn figure of Der alte Herr and the sparkling language managed to evoke the atmosphere of this doomed, debauched pre-revolutionary aristocratic society. Despite Kaiser's originality and artistic skill, despite the play's suspense and intense atmosphere, the conclusion was reached that, all in all, it was just too contrived (221). Although it was an intelligent, well-structured work, it did not seem totally successful (224). Once more, one of Kaiser's plays was condemned as "eine kunstvoll konstruierte Kopfarbeit" (220). The major complaints concerned the ending and the character of Sylvette. Sylvette was too contradictory a character, starting out, under the influence of Wedekind, as

a Lulu figure only to change suddenly, in the third act, into an Alcestis. Such an unconvincing transition was attacked as the weakest moment in the play (222). This implausible ending was dismissed as "Vorkriegskunst" (221);[8] it was unsatisfactory because it completely contradicted traditional behaviour (226).

Dr. Liebscher was praised for bringing this premiere to Nuremberg (222). Under his guidance, the Stadttheater seemed to be improving artistically (224, 225). With the end of the war and the social changes after the abdication of the monarchy, censorship was easing. The debauched tales of Der alte Herr, which previously would probably have caused Kaiser's play to be banned or at least abridged, were now allowed (219). Various aspects of Liebscher's production suffered criticism. The actors, who seemed confused regarding the drama's style (219), had real problems with Kaiser's language (220). Much of the subtlety of his language was lost because they spoke too hastily and unclearly (217). For one reviewer (221), the language and plot were too subtle for a stage presentation, especially when the text was made even more incomprehensible by the quiet diction of the actors.

---

[8] This critic thought that Sylvette, whom he describes as a "Dirne", committed suicide as an act of revenge on her husband because he had insulted her (cf. also Delpy, review 232). Deinhardt (218), in contrast to the modern critic Steffens, who denied that there was any atonement (p. 96), interpreted the ending as Sylvette's act of atonement for her adultery – rather than as an act of love or sacrifice or revenge.

Sylvette was a problematic character to present on stage since an actress needed a wide range of ability to express her development from an adulteress, who is just glad to be alive after the fire, to an idealised Alcestis figure, who is willing to sacrifice her life for her husband. Unfortunately, Fräulein Hagenbruch did not possess the required talent. She lacked the temperament of a "Dirne" and the idealism of an Alcestis (219). Her Sylvette was merely declamatory, she was unbelievable and lacked life (221). One critic felt that she did not do justice to the role because she was too sentimental and was not aggressive enough (222). Hellmuth Pfund presented Der alte Herr in a sharp characterisation, although he too lacked life (219, 220). A first-class production, with better actors, especially in the leading female role, might have made the play more effective. This premiere suffered because the characters remained too abstract and schematic (224).[55] Apart from the ending, there were other unsatisfactory aspects to the production. The technical effects were weak, especially the tame fire, and the setting did not seem suitable for aristocratic orgies (219, 220). At least the production managed to maintain a fast tempo (222).

Just as the Nuremberg critics disagreed as to whether *Der Brand im Opernhaus* was a modern drama or not, so too did their reports of the public reaction vary. There were those

---

[55]In contrast, one critic (225) was an exception in that he wanted Liebscher's production to emphasize more the puppet-like nature of the "characters".

who described this premiere as a great, deserved public success (222, 223, 225). The capacity audience appeared deeply moved by the powerful events on stage and their loud applause was unending (223, 225). For others, this production was merely an "Achtungserfolg" and the public seemed unable to follow the complexities of Kaiser's plot (224, 226). According to another reviewer (219), the audience applauded the play warmly, even though they could not understand its meaning. The more negatively disposed reported that the applause of the large audience was weak and that the faces of the spectators betrayed their disappointment and bewilderment towards such an unclear, demanding work (221). There was some applause but most members of the public went home shaking their heads at such an abstract drama (220).

Ten days after the Hamburg and Nuremberg premieres, a new version of *Der Brand im Opernhaus* was premiered at the Kleines Schauspielhaus in Charlottenburg (26.11.1918), directed by Georg Kaiser himself.'' Emil Faktor (28), in his review of the Berlin production of *Von morgens bis mitternachts* on 31.1.1919, referred to this Charlottenburg production, remarking that Kaiser's play was poorly received. Like the performances of *Die Sorina* (1917), *Die Koralle* (1918) and *Von morgens bis mitternachts* (1919), this production of *Der Brand im Opernhaus* was another failure for Kaiser in Berlin, before his breakthrough there with *Gas I*

''This was "Fassung 3". The version premiered in Hamburg and Nuremberg had been "Fassung 2".

(25.2.1919). The Berlin critics were very hostile towards *Der Brand im Opernhaus*. Jacobsohn (227) complained that the play was incomprehensible – "eine unfassbare Geistreichigkeit". Three acts lacking in psychology or, just as bad, with an over-subtle psychology were too much and the play needed to be compressed into one act. He felt that it was a dreadful torment to spend an entire evening watching such an enigmatic work. Hermann Kienzl (228) was no more favourable. This play was one of Kaiser's disasters, one of his "Missgeburten". The content was too shrouded in mystery and the language too obscure. As a result, it was difficult to understand not only for the average theatregoers but even for the experts. Sylvette's character development was as unconvincing in Berlin as it had been in Nuremberg. Kienzl could not work out the reasons for her suicide. Even worse, Johanna Terwin's performance, which did not prepare the final transformation in any way, was misleading and only made the ending more confusing. Hans Knudsen (229) complained that Kaiser's production did not make the psychological motivation of the characters clear enough, although Kaiser was hampered by the fact that he did not have the best possible actors at his disposal. For Kienzl, the technical aspects of the production were satisfactory but the casting could have been better. There was a mixture of applause and dissent (228).

The following year (1919), *Der Brand Im Opernhaus* was presented at the Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters in

Vienna. The play was criticised because the action developed mechanically, not organically and because the characters were not real living people. Only the opening scenes had any human warmth (230). Dr. Bernhard Reich's production attempted successfully to save the play by presenting it, with many cuts, at a fast pace. The three acts were performed without any intervals and flew by in one and a half hours. Again, the character of Sylvette caused problems. Liselotte Dener did not possess the subtlety to present Sylvette's changes of character – from "Waisenmädchen" to "Dirne" to Alcestis (230); her unclear diction hindered greatly the clarity of the action (231). The Opernsänger, who had been presented ironically in Berlin, was turned here into a sympathetic lover. One critic in Vienna (230) thought that it was more biting and more typical of Kaiser for this character to be presented grotesquely as vain and unsympathetic. To portray him as a sincere lover provided an unnecessary sentimental excuse for Sylvette's behaviour. Carl Götz depicted Der alte Herr as a mysterious "Märchenfigur". The gloomy ballad-like atmosphere of Kaiser's play reminded the critic for the *Neues Wiener Journal* (231) of the fantasy world of E. T. A. Hoffmann. This production in Vienna was a great success.[60]

When *Der Brand im Opernhaus* was performed for the first time in Leipzig at the Schauspielhaus (1920), the local critics disliked the play and the production intensely. Dr.

---

[60] A. G., *Arbeiterzeitung* (Vienna), 3.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460.

Egbert Delpy (232) described the production as one of the most unsatisfactory evenings which he had ever spent in the Schauspielhaus. He thought that this over-contrived, over-intellectual play, which lacked feeling and was not as appealing as works like *Die Koralle*, *Gas* and *Die Bürger von Calais*, should have been left unperformed. Hans Natonek (233) was not convinced by Kaiser's plot. It did not seem likely that a wife would betray her husband so soon after her wedding, especially in the aristocratic society of Paris in 1763. Delpy was sceptical of the Herr von ***'s overnight transformation from his playboy lifestyle to asceticism.

Otto Stoeckel's production was denounced as wretched and embarrassing (234). The bare setting gave no hint of the sensuality of the Rococo period, there was no atmosphere and the fire was a tame affair (232, 233, 235). Stoeckel, the actor, who played the Herr von ***, was no better than Stoeckel the ineffectual director. Not an ecstatic actor, his Herr von *** was just "ein erschütterter Bürger" (235). Failing to come to terms with the range of Kaiser's character – from playboy to ascetic to lover –, he merely presented a "starre Bourgeois-Marionette" (232). Natonek complained that Stoeckel was not suited to Expressionist language and that his acting in the third act was completely ineffective (233). He also thought that as a director Stoeckel should have made much more of Blanche Dergan's Sylvette (234). She overacted and her intense, ecstatic performance could, at times, have been more restrained (233,

235). For Delpy, Blanche Dergan was a good Lulu-character but he could not detect any traces of an Alcestis or an orphan-girl. At least of the actors she seemed the most suited to the play. There was some applause mingled with whistles of dissent (232, 233).

The first performance of *Der Brand im Opernhaus* in Düsseldorf, at the Schauspielhaus (30.9.1921), represented another unsuccessful production of Kaiser's play. There was no applause from the large audience – only icy, embarrassed silence.[1] Franken (237) felt that Rolf von Lossow's production, which he described as a tiresome torment, only emphasized the play's weaknesses, especially with its inadequate acting in the main roles. The fire was wretched and the sets did not evoke a rococo atmosphere. He also considered Der alte Herr an impossible mixture of Expressionism and Rococo decadence. For the critic from the Düsseldorf *Freiheit* (236), the historical characters and the historical period, with its attempts to hide through epicureanism a decaying social order, had many similarities to his own period and the contemporary ruling class. He thought that Kaiser's play was too subtle and complex for the simple tastes of the working class. As a critic for a communist newspaper, it was not his job to distract the workers from class struggle through shallow bourgeois dramas. He wondered when the Schauspielhaus would present Hauptmann's *Die Weber* again. This production of *Der Brand im*

---

[1] G., *Düsseldorfer Zeitung*, 2.10.1921 and O. A. Sch., *Düsseldorfer Nachrichten*, 2.10.1921.

Opernhaus ran for eleven performances.

Der Brand im Opernhaus returned to Berlin in 1925. Unfortunately, the Berlin critics were still as hostile towards Kaiser's play as they had been in 1918. Fechter (238) concluded that this was one of his worst dramas, revealing all his bad points, and that, despite the skilful structure, it should not be performed any more. Kaiser was just experimenting with tragic situations. However, he did not do justice to his serious themes since he was unable to present realistic, psychologically convincing reactions to these situations. As a result, the action did not pulse with real life. At best, there were some moments of theatrical effectiveness but, on the whole, Kaiser's play lacked "Ernst und bewegtes Leben". Kurt Pinthus (239) dismissed *Der Brand im Opernhaus* as an "Übungsarbeit".[42] He wondered why this dated, insignificant experiment was being performed instead of Kaiser's other better and more topical dramas. Mysing (240) considered this drama a classic example of Kaiser's weaknesses – his ecstatic intensification of trivial plots, his overwrought language, his artificiality and lack of simplicity. For Norbert Falk (243), this contrived plot was best suited to an opera or ballet.

Kaiser's play, which had proved ineffective when produced earlier in Berlin and Paris, was no more successful

---

[42]Kurt Pinthus (1886–1975) was a critic for the Berlin *8 Uhr Abendblatt* along with Felix Hollaender. He also edited the famous anthology of Expressionist poetry *Menschheitsdämmerung*, first published in 1920 (Berlin: Rowohlt). See Rühle, p. 1173.

at the Staatstheater. Although the director Friedrich Neubauer tried his best to enliven and intensify the action through a fast tempo and cuts in the text, this only made the play appear even more contrived. The three acts were compressed into one and there were no intervals in the performance, which lasted one and a half hours (239). Emil Pirchan's stage design was gloomy and atmospheric, the fire was a technical "tour de force" (238, 239). Neubauer tried to bring out the physical aspects of the play with colour contrasts and sound effects (241). The production did not strive to reproduce the rococo atmosphere with complete historical accuracy. The costumes were not characteristic of 1763 and the non-period setting included three massive red chairs (240, 242, 243). Despite the many cuts and the fast tempo, the production had to struggle to achieve any tension, because the psychology of the action was too complicated and unclear (240). Fechter was unhappy that Neubauer had not done more to facilitate an understanding of Kaiser's difficult text. Because of the noise of the fire and because of the actors, who either whispered or roared, most scenes were unable to win over most of the spectators. Fritz Valk (Herr von ***), more of a "Sprecher" than a "Mensch", did not make his behaviour any more understandable through his unclear diction (238, 239, 242). Alexander Granach's alter Herr was criticised for being undaemonic and too crudely drawn (242, 243). Pinthus complained that, instead of presenting this character quietly, with

aristocratic distance, Granach transformed him, quite wrongly, into a loud, screeching, ill-mannered monster. Gerda Müller, as Sylvette, was unable to make her self-sacrifice convincing (243). The public response to this production was cool and there was some slight applause (238, 240, 243).

As with *Das Frauenopfer*, the mixture of Expressionist and non-Expressionist elements in *Der Brand im Opernhaus* caused problems for Kaiser's contemporaries. The critical reaction varied from Hampe (217), who saw the play as an up-to-date modern drama, to others like Deinhardt (218) and Pinthus (239), who considered it an early beginner's work, a dated experiment. Confusion prevailed as to whether the drama should be produced as a modern Expressionist work or as a realistic period piece. Even the actors were unsure how they should interpret Kaiser's "characters" (219). The reviewers at the premiere in Nuremberg, who complained that Fräulein Hagenbruch's Sylvette was unbelievable (221), that she and Pfund lacked life (220, 221) and that the characters were too abstract and schematic (224), seem to have been expecting a traditional, realistic production with fleshed out, life-like, psychologically convincing characters. Elsewhere, critics reached the opposite conclusion – that the characters should not be filled out and that realistic acting was inappropriate for such a work. The critic for *Der Neue Tag* wrote after the 1919 performance of *Der Brand im Opernhaus* in Vienna:

> Es ist klar, dass die Darstellung eines solchen Werkes ungeheuer schwierig ist, da für den Schauspieler geradezu alle Gesetze auf den Kopf gestellt erscheinen; war es bisher seine Aufgabe gewesen, Menschen zu verkörpern, wird diesmal von ihm verlangt, ein Gespenst zu versinnbildlichen, Unmenschliches zu sein. Rückfall in die Natürlichkeit muss da als Todsünde gelten, Krampf ist Trumpf, und die Hysterie die Regentin des Abends.''[3]

The first production of the play in Frankfurt/M., at the Schauspielhaus (1925), was criticised because it misunderstood the work in presenting it realistically:

> Übrigens hat auch die Regie versagt. Diesen Nachtspuk realistisch und überlaut auf die Bühne zu stellen, heisst ihn abwürgen; die Gespenster, die Kaiser hier beschworen hat, vertragen das grelle Licht der Scheinwerfer nicht und schreien vor allem auch nicht so, wie es hier der Fall war.''[4]

In contrast, Paul Krohmann's production at the Bremen Schauspielhaus (1925) had an almost mystical, unrealistic atmosphere, the characters appeared ghostly and Doramaria Herwelly presented an intense, ecstatic, Expressionist Sylvette.''[5]

Just as *Der Brand im Opernhaus* had been produced at a lively pace in Nuremberg, Vienna and Berlin (1925), Dr. Walter Schmits, at the Cologne Kammerspiele, thought that only a fast tempo could save such an unconvincing, contrived work:

> Um den Zuschauer ob der vielen Unwahrscheinlichkeiten und Willkürlichkeiten nicht zur Besinnung kommen zu lassen, müssten sich die Vorgänge sehr rasch abrollen. Das Tempo in den

---

[3] p. f., *Der Neue Tag* (Vienna), 3.12.1919, in *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460.
[4] anon., n.d., n.s., GKC.
[5] ko., *Weserzeitung* (Bremen), 10.6.1925.

> Kammerspielen war viel zu gemütlich; von der Hast drängender Ereignisse war wenig zu verspüren.''

Der Brand im Opernhaus proved even more problematic than *Das Frauenopfer*. Not only was the mixture of styles confusing in both plays but in addition the characters of *Der Brand im Opernhaus* caused further difficulties. Kaiser's Sylvette was too demanding for many of the contemporary actresses, who lacked the subtlety and range to portray her changes of character. Fräulein Hagenbruch in Nuremberg, Johanna Terwin in Berlin (1918), Liselotte Denera in Vienna and Blanche Dergan in Leipzig all failed to do justice to this role. There was even uncertainty as to how the minor characters should be depicted. Should the Opernsänger be presented as an unsympathetic, grotesque figure (as one critic in Vienna thought) or as a genuine lover (230)? Was Alexander Granach right in performing Der alte Herr as a crudely drawn, noisy, lecherous monster or should this figure be presented as a dignified, reserved aristocrat? In Paul Krohmann's stylised production in Bremen, Ernst Glasemann's effective alter Herr was fleshed out as a real living person in contrast to the abstractness of the other characters.'' Even such a leading Kaiser critic as Bernhard Diebold was forced to concede that *Der Brand im Opernhaus* was "ein (nach Massstab Kaiser!)

''Dr. Walter Schmits, n.d., n.s., GKC.

''ko., *Weserzeitung*, 10.6.1925. Lindemann wrote: "Aber Ernst Glasemann gab den alten Herrn, der vom Kaiser sicher mehr als zynisch-dämonische Figur angelegt ist, ja schon von vorne herein menschlicher und schuf daher eine ganz prächtige Gestalt eines alten Lebemannes, mit der er besonders in der Eingangsszene brillierte, die wiederum nicht nur ein Meisterstück des Theaterschreibers Kaiser, sondern hier auch der Darstellung war" (n.d., n.s., GKC).

mittelmässiges Stück".[1]

Der gerettete Alkibiades

Der gerettete Alkibiades, a "Stück in drei Teilen", which was first written in 1917–19, was revised in 1919 and published in 1920 (Potsdam: Kiepenheuer). Although a newly written work, it has much in common with Kaiser's earlier dramas, both stylistically and thematically. Like *Die jüdische Witwe* (first written in 1904) and *König Hahnrei* (first written in 1910), it is a large-scale historical drama with open form and a massive cast. As in both these plays, Kaiser reinterprets his traditional subject-matter (the Judith legend; the Tristan theme; the life of Socrates) according to a modern perspective, which de-idealises the historical events. Just as any idealistic reasons for Judith's heroism are undermined by her physical motivation (her actions are determined by sexual frustration), so too is Sokrates' act of heroism (his rescue of Alkibiades) undermined by its physical motivation (the thorn in his foot). Sokrates' philosophy is also a sham, a cover-up. He develops his philosophy of the primacy of the mind to prevent Alkibiades from becoming a laughing-stock, which would happen if he revealed the true reason for his act of heroism (the thorn).[2] Kaiser presents a de-idealised view

---

[1] B. Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 9.2.1925.
[2] See G. Kaiser, *Der gerettete Alkibiades*, in *Werke*, ed. Huder, I, 772 and 776–77.

of Ancient Greece which is the opposite of the picture painted by Goethe and Winckelmann:

> Ich glaube – fühle – weiss:
> Dass ich fast unmögliches geleistet habe. Der ganze Platon darin – der ganze Nietzsche – – und alles aufgelöst in Szenisches blutvollster Gestaltung.
> Ich habe Griechenland neu geschaffen – – und das des Goethe-Winkelmann gestürzt.
> Die Menschheit muss mir danken – oder es giebt sie nicht. – –'[70]

As already noted, the central problem of *Der gerettete Alkibiades* – the contradiction of mind and body, of "Geist" and "Leben" – is a problem common to many of Kaiser's early works. For Kenworthy, this theme reached "its finest expression" here.'[71] Indeed, the contrast between Sokrates (who represents "Geist", the mind, art) and Alkibiades (who represents health, virility, life) is far superior to the earlier treatment of this dialectic in *Rektor Kleist* (the contrast between Kleist and Kornmüller). Like Kleist, Sokrates is another of Kaiser's deformed, hunchbacked intellectuals. This highly intellectual play demonstrates (through the thorn) how the mind cannot be divorced from the body. Kenworthy writes: "It is only one of the paradoxes in this most contradictory of writers that he makes sovereign use of the intellect to assert the pre-eminence of the flesh."'[72]

Like *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*, *Der gerettete Alkibiades* is a mixture of Expressionist and

---

'[70]G. Kaiser, letter to Otto Liebscher, 13.8.1919, in *Briefe*, pp. 174–75.
'[71]Kenworthy, p. 20.
'[72]Kenworthy, p. 21.

non-Expressionist elements. Its "Telegrammstil", its settings, which are both realistic and symbolic (e.g. the attic symbolises the isolation of the intellect), and the colour symbolism (the costumes and sets) are features also found in Kaiser's Expressionist dramas. In addition, Klaus Petersen, who interprets Sokrates' death very positively, sees the play as presenting the (Expressionist) theme of regeneration, with the young Plato symbolising the "Neuer Mensch".[73] For Schürer, *Der gerettete Alkibiades* belonged "stylistically [...] to his [Kaiser's] most Expressionist dramas".[74] He thought that the play was related to Expressionism as well because of its underlying problems:

> In the fate of Sokrates, Kaiser actually portrays the dilemma of the Expressionists and their mission: they would have liked to save the world by

---

[73]According to Petersen, Sokrates commits suicide because he has seen the destruction wreaked by his own intellectualism. He destroys himself ("Geist") in order to save "das Leben" and Greece. In the final scene, Kaiser succeeds in synthesizing the conflict between Sokrates and Alkibiades: "Mit der Farbe grau als einer Mischung von schwarz und weiss kommt nun dem Geist aber farbsymbolisch nicht mehr eine einseitig lebensfeindliche, sondern eine verbindende Eigenschaft zu. Und damit ist schon ein noch tieferer Sinn von Rettung und Opfer durch Sokrates angekündigt: Das dialektische Verhältnis von Geist und Leben mündet ein in eine höhere Synthese, die Liebe, in die Sehnsucht nach dem 'neuen Menschen', der weder die reine Hirnlichkeit noch die reine Vitalität lebt, sondern die Synthese beider. [...] Das Erneuerungsmotiv ist in der Sterbeszene deutlich herausgearbeitet. Kressen wachsen um das Gefängnisfenster, ein 'Schein von Morgensonne' [...] bricht herein. Am Fussende des toten Sokrates stehen die Knaben auf. In dem Knaben Platon ersteht sinnbildlich [...] der 'neue Mensch', der Geist und Leben, Sokrates und Alkibiades in sich vereinigt" ("*Der gerettete Alkibiades*," in *Interpretationen zu Georg Kaiser*, ed. Armin Arnold [Stuttgart: Klett, 1980], pp. 86–87).

[74]Schürer, *Kaiser*, p. 75. Unfortunately, he does not explain in any detail what he considers these Expressionist stylistic features to be.

> establishing a new 'religion' in order to hide the knowledge of the meaninglessness of man's existence, of nihilism, from mankind, but they also reveal it. The contradictory actions are caused by a schizophrenic state of mind. Just as Athens is destroyed in spite of Sokrates' sacrifice, so the Expressionists' vision could not save modern society, nor divert it from its suicidal course.''[15]

For Sokel, *Der gerettete Alkibiades* was "one of the most brilliant works of Expressionism, illustrating both the Platonic tendency and the basic cultural problem of which Expressionism was one manifestation."[16] However, the Expressionist aspects do not predominate and the play cannot be considered a typical Expressionist drama. As already indicated, this work has, in terms of its style and themes, much more in common with Kaiser's early works than with his major Expressionist dramas. What really distinguishes it from the early works, though, is the dramatic quality, the refinement of Kaiser's dialectics[17] and the depth with which he treats his subject matter in this "Denkspiel".[18]

---

[15] Schürer, *Kaiser*, pp. 79–80.

[16] Walter H. Sokel, Introduction to *Anthology of German Expressionist Drama* (New York: Anchor, 1963), p. xxxi.

[17] What Kaiser admired about Plato was his use of dialectics: "Rede stachelt Widerrede – neue Funde reizt jeder Satz – das Ja überspringt sein Nein zu vollerem Ja – die Steigerung ist von masslosem Schwung – und auf den Schlüssen bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über seiner Weltschöpfung" ("Das Drama Platons oder *Der gerettete Alkibiades*; Der platonische Dialog," 1917, in *Werke*, ed. Huder, IV, 544).

[18] This term, which led to the frequent description of Kaiser as a "Denkspieler", was used in Kaiser's essay on Plato and *Der gerettete Alkibiades*: "Für die Würde seines Ausdrucksmittels sucht der Dramatiker in strenger Prüfung nach wichtiger Bestätigung. Jetzt entdeckte er sich die Notwendigkeit der Dramaform. Mit festem Finger zeigt er auf Platon. Hier ist Aufruf und Verheissung von allem Anfang schon geschehen. Das Gebiet weitet sich in grenzenlosen Bezirk. Da befriedigt Schauspiel tiefere Begierde: ins Denk-Spiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus

Otto Liebscher directed the premiere of *Der gerettete Alkibiades* on 29.1.1920 at the Residenz-Theater in Munich.'' Unfortunately, those critics who had been raised on a Classical education were unsympathetic towards a play which deviated so greatly from its historical sources. They expected a favourable characterisation of Socrates similar to Plato's treatment of the philosopher. They were so inflexible and traditional in their attitudes that they could not cope with Kaiser's modern, de-idealised Sokrates. The reviewer for the *Berliner Börsen-Courier* (246) was disappointed because Kaiser's crude, demeaning picture of Socrates had little in common with Plato's impressive portrait of the man. Socrates' name demanded a far clearer and much more reverential treatment. This reviewer was unconvinced by several departures from the historical account – by Sokrates' wretched behaviour on the battlefield, by his dishonesty before the "Preisrichter" and by a Sokrates who was so radically anti-life. Likewise, this unclear, distorted, cynical Sokrates was too unpleasant for the critic from the Berlin *Kabel* (247). The reviewer for *Das Bayerische Vaterland* (250) complained that there was little in the play which corresponded to the traditional, humanistic view of Ancient Greece and that this Sokrates contradicted the conventional view of him as a noble, wise philosopher. Kaiser's contemporaries did not really

---

''(cont'd)karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust" ("Das Drama Platons," in *Werke*, ed. Huder, IV, 545).

''Rühle dates the premiere wrongly as taking place on 28.1.1920, p. 184.

understand the significance of the play's title and thought that it was misleading because it placed the emphasis on Alkibiades, when really the drama was concerned with Sokrates. As a result, there were those who wanted to retitle the play *Sokrates* (249, 252) or *Der Held wider Willen* (252) or *Der Retter des Alkibiades* (249).

Contrasting conclusions were reached as to the style of *Der gerettete Alkibiades*. Kurt Martens (245) thought that it was best described by the term "desillusionistisch" (a term which had been used ten years previously) rather than as an Expressionist work because it de-idealised commonly accepted historical beliefs (in this case, Socrates' act of heroism). However, the critic for the *München-Augsburger Abendzeitung* (252) considered this play a typical example of the new Expressionist style of drama. At least he was one of the few people in Munich to realise that Kaiser was not trying to recreate Ancient Greece according to conventional historical accounts. Kaiser was far too original to merely reproduce the Socrates of Plato's and Xenophon's accounts. This critic saw that Kaiser, instead of presenting a favourable picture of the philosopher, was trying to portray Socrates ironically. The non-heroic, de-idealised treatment of history reminded some reviewers of George Bernard Shaw (244, 253).

Many aspects of Kaiser's text came under fire. For once, he was criticised as having failed in his dramatic structure. The action did not seem properly formed; the nine

scenes, which were too loosely connected, did not mesh together (248, 249). The plot of this problematic work lacked focus, there was no inner unity and it was difficult to deduce its central underlying theme (244, 247). The scene with Phryne was not well linked to the main action (250); the fish-market scene was completely unmotivated and could easily be omitted (249). Kaiser's reasons for having Sokrates condemned to death did not convince Alfred Mensi-Klarbach (249) and L. G. Oberlaender (244). In addition, the Expressionist language only added to the work's incomprehensibility (246).

The scene which was best received by the Munich critics was the final death scene. As was to be expected, these conservative critics liked this scene for conventional reasons – it was warmer in tone and was also closer to the historical sources and to traditional theatre (244, 250). On the whole, the critical reaction to Kaiser's text was unfavourable. The reviewer for the *Münchener Zeitung* (253) concluded that, despite its attempts at theatrical effect, this was a boring play. Because of its lack of clarity there was no tension. The contrived, improbable plot only confirmed to this critic that *Der gerettete Alkibiades* was a poor piece of drama. Kaiser's theoretical attempts to cast light on his own creation were to no avail. Greeven (248) thought that Kaiser's remarks in his "Mythos" essay were an attempt to cover up the play's lack of content by adding a

theoretical dimension.** Behind Kaiser's pompous language was only a "Dreigroschenweisheit" – small causes lead to large effects. The initial trivial cause was present (the thorn) but where were the enormous consequences? This empty play only concentrated on inessentials; missing was "das Wesentlichere".

There were problems not only with Kaiser's text but also with Otto Liebscher's production, which was too undisciplined (247). The actors, in their attempt to adapt to the latest style of acting, appeared forced and unnaturally loud (246). Oberlaender thought that Liebscher had not been able to achieve what he had intended – namely, to fill his actors with life by producing Kaiser in the right style. Kurt Stieler's Sokrates was not convincing because his heroic death seemed to contradict the earlier ironic, de-idealised presentation of this character (244, 253). Several critics praised Stieler's performance, although the final death scene was much too operatic (246, 249, 251). There were complaints that Helene Ritscher (Phryne) was too loud and lacked the right style (246, 251),

---

**Kaiser writes here: "Wirksam wird Mythos mit kleinstem Mittel – und schiesst gleich aus geringstem Anlass in unermessliche Erweiterung. Das ist Zeichen des Mythos: sehr klein den Anlass zu wählen" ("Mythos," 1919, in *Werke*, ed. Huder, IV, 555). Greeven discusses this quotation. Kaiser concludes his essay as follows: "Mächtig schafft Mythos im Sinnbild – und im kleinsten Ding des Splitters eines Dorns, den er aus Wurzel in den Weltball gestossen zum Riesenschattenbaum des Weltalls erhebt, beweist er seine schöpferische Macht – die Menschenmacht ist, wenn sich der Mensch entscheidet: im Geringsten das Unendliche auszudenken" (p. 556).

that Frl. Lena (Xantippe) screeched too much and was unconvincing (244, 251) and that Ulmer's Alkibiades was too conventional (251). Elchinger (251) felt that Liebscher had been unable to unify the contradictory styles of the various actors. The critic for the *Münchener Zeitung* considered the production (apart from the sets) even worse than the text. The acting was poor, this performance had no life and the mass scenes lacked momentum. For Oberlaender, the battle scene was not really effective on the stage, because it verged too much on comedy. Emil Pirchan's modern, non-historical sets had a strong visual impact (246, 249, 252). They were very simple, monumental and Expressionist; in particular, a garish red was used (244, 249, 253). Not surprisingly, there were those who complained that the style and the colours of the sets were the complete opposite of Greek art (250) and who objected to "solchen abschreckenden Bildern" (251). Elchinger concluded that major changes were needed in the ensemble, if the Residenz-Theater wanted to reach the standards of the Munich Kammerspiele in producing modern drama. Most reports of the public response were negative. The audience seemed dissatisfied, bewildered; they had problems understanding the action and the language; finally, there was some modest, hesitant applause (244, 246, 250, 251).

Shortly after the Munich premiere, *Der gerettete Alkibiades* was produced for the first time at the Württembergisches Landestheater in Stuttgart. Many of the

same points were raised here as in Munich. According to two critics, there was no clear thread to the action and no central theme was emphasized in the play's series of "Bilder" (254, 255). Kaiser's scene with the poet at the "Strandhaus" (the "Gastmahl") seemed a weak imitation of Plato's version, which possessed more life and insight than the whole of *Der gerettete Alkibiades*. Only in the final scenes before Sokrates' death did Kaiser really approach the atmosphere of Ancient Greece (255). The critic for the *Württemberger Zeitung* (257) complained that the "Gastmahl" scene had little in common with the spirit of Plato's dialogues and he described Kaiser's technique in the battle scene as crude and unaccomplished. Again, Kaiser seemed influenced by Shaw in his undermining of historical heroism (257). The play was described as an imperfect mixture of tragedy and irony, of the melancholy and the grotesque (255). For the reviewer from the *Stuttgarter Neues Tagblatt* (255), the unprepared, abrupt, intense scenes, with their sharp, sudden contrast of opposites, were typical of Kaiser's Expressionist technique, which aimed at short bursts of dramatic effectiveness. He concluded that, on the whole, this was a problematic work and was disappointed that Kaiser had not fulfilled his talent with this cool, intellectual play. Although he did not find the underlying theme of this uneven work always completely clear, the reviewer for the *Schwäbischer Merkur* (256) nevertheless conceded that there were some scenes (Sokrates and Xantippe

in the attic; Sokrates and Phryne; the trial and the final death scene) which were very effective. For this critic, Kaiser's view of Ancient Greece was appealing and refreshing. The reviewer for the *Württemberger Zeitung* thought that Kaiser's presentation of an Athens, which, devastated by war and hunger and divided by internal political squabbling, was not afraid to put on trial its unfortunate generals and its wisest citizen, was effective because of its topicality in early post-war Germany. He still felt, though, that Kaiser's satire at times lacked any deeper meaning, as in the cheap fish-market scene, and that the ambivalence between seriousness and comedy was confusing.

Wilhelm von Scholz's production received lively applause and was considered a good success (254, 256). The critic for the *Stuttgarter Neues Tagblatt* complained that the "Gastmahl" scene was spoiled by the garish colours of its setting, that the mass scenes could have been better and that there were problems with the language. However, the acting was well praised (254). According to the reviewer for the *Schwäbischer Merkur*, Max Marx as Sokrates presented convincingly the philosopher's moral greatness and attractive personality, which would seem to imply that either the critic or the actor had failed to notice the irony of the role. Marx was especially noble in the final scenes (257).

Der gerettete Alkibiades proved too difficult a play for the theatres and critics of Kaiser's day. A critic in Darmstadt wrote in 1924 of the drama:

> Vor vier Jahren in München uraufgeführt und glatt durchgefallen, konnte das Stück dort nur wenige Male wiederholt werden und blieb seitdem verschollen. Die Wiedergabe dieses anspruchsvollen Bühnenwerkes ist ausserordentlich schwer. Es enthält ca. 70 sprechende Rollen und stellt ungemein hohe Anforderungen an die Regie.''

The failure of the Munich premiere and the hostility of the traditionalist critics, who could not cope with Kaiser's de-idealisation of Plato's Greece, was unfortunate. *Der gerettete Alkibiades*, although complex and problematic, deserved far better because of its intelligent, dialectical structure and the depth of its content.

Europa

The third Kaiser play to be premiered in 1920 was *Europa*, an early work which was first written in 1914–15 and published in 1915 (Berlin: S. Fischer). The basic framework of Kaiser's "Spiel und Tanz in fünf Aufzügen" is Nietzschean. The inhabitants of King Agenor's realm are extremely civilised; this is a land of undisturbed peace, where aestheticism reigns supreme. The highest form of activity is dancing, but the style of dancing which is performed here is totally Apollonian in its moderation of the impulses. Unfortunately, Agenor's daughter, Europa, is

---

''anon., n.d., n.s., GKC – a review of Kurt Barré's 1924 production of the play in Darmstadt.

neither attracted by the local effeminate dancers nor by Zeus's extremely controlled performance, with which he tried to win her favours. In fact, the opposite appeals to her. She prefers the untamed, the Dionysian – as symbolised by the bull's wild prancing and the virile, unsophisticated warriors who invade Agenor's kingdom. She is unafraid of the bull and completely willing to depart with the warriors (accompanied also by the girls of the kingdom) to found a new country. The development of *Europa* is therefore from the Apollonian to the Dionysian. Even the dancers abandon their unmanly ways, choosing instead to produce a future generation for Agenor's kingdom with the robust local maids. The drama ends in an affirmation of war and amoral vitalism over aestheticism and weary pacifism. Although both plays were written and published almost at the same time, *Europa* offers a stark contrast to *Die Bürger von Calais*, where Duguesclins' conventional militarism is overcome by the pacifism of the "Neuer Mensch".[82]

For Kenworthy, the rarefied aestheticism of Agenor's kingdom represented "an amusing caricature of similar tendencies in Wilhelmian Germany."[83] Richard Samuel also noted the play's topical features:

> The 'Tanzspiel' *Europa* is the most ingenious and witty comedy of Expressionism with its clever representation of topical fashions (e.g. the modern Cult of Dancing and the Youth Movement) in classical costume.[84]

---

[82] *Die Bürger von Calais* was first written in 1912–13 and first published in 1914.
[83] Kenworthy, p. 10.
[84] R. Samuel and R. H. Thomas, *Expressionism in German Life*,

However, in terms of style and content, this is not really an Expressionist drama, even though Kaiser himself described *Europa* as presenting the (Expressionist) theme of regeneration.[35] A light work, it owes more to "Neuromantik" than to Expressionism – the atmospheric settings, the visual splendour of the colour symbolism and the lighting effects, the combination of realism and the supernatural, the fairy-tale world, the mixture of drama, music and dance. Schürer is more accurate than Samuel when he writes: "With *Europa* [...] Kaiser reached the height of his 'Jugendstil' period and, at the same time, surpassed it."[36] Once again, we have an early work which treats the theme of mind and body and which, like *Die jüdische Witwe* and *König Hahnrei*, reinterprets a traditional story from a new perspective (this time, the myth of Europa).

Europa was premiered on 5.11.1920 at the Grosses Schauspielhaus in Berlin. This premiere aroused great public interest because only a few weeks earlier (13.10.1920) Kaiser had been arrested in Berlin for embezzlement. Indeed, on the same day as the premiere, Kaiser arrived under arrest in Munich, having been extradited there from Berlin.

---

[34](cont'd) *Literature and the Theatre (1910–24)* (Cambridge, 1939; rpt. Philadelphia: Saifer, 1971). p. 59.

[35]Kaiser: "Der einzige Vorwurf von Dichtung: der ist die Erneuerung des Menschen – wird in dieser Umkehrung *Europa* betont. Das Lustspiel verweist auf die Ernsthaftigkeit des Problems. Seine Tragfähigkeit erprobt sich am Widerspiel. Es ist altes Dramengesetz. Die Tragödie bestimmt Aufstieg des Menschen in Bezirke des Vollkommeneren – das Lustspiel belächelt sein Verharren auf bequemer Ebene" ("Europa," Oct. 1920, in *Werke*, ed. Huder, IV, 556).

[36]Schürer, *Kaiser*, p. 57.

Monty Jacobs (263) saw *Europa* as an early work which, like *Die jüdische Witwe* and *König Hahnrei*, treated traditional literary figures from a bold and refreshing modern perspective. Confusion prevailed amongst Kaiser's contemporaries with regard to the ending – did Kaiser intend the warriors to be presented positively or ironically? The director Karlheinz Martin, who cut from the production important parts of the text in order to quicken the pace of the action, presented the warriors parodistically as comical caricatures, as "lächerliche Schneidergesellen" (259, 263, 270). However, Fritz Engel (258, 259) considered this satirical treatment of the warriors a misunderstanding of the original text. For Engel, *Europa* was an anti-pacifist work, which had been written in 1915 amidst the great German war victories. Kaiser's parody of Greek legend advocated male strength and virility over effeminacy. Yet, for this message to be consistent, the warriors could not be portrayed comically. The anti-pacifism of this "Dionysosspiel" was further proof to Engel of the ideological diversity of a writer who in other plays had appeared communist, mystical, enlightened, optimistic and pessimistic. Karl Strecker (265) complained that the ending was unclear and contradictory – after Europa had been carried into the sea by Zeus in the shape of a bull, Kaiser brought the main Greek legend to an abrupt halt, only to tack on two other classical themes (the warriors born from dragons' teeth and the story of Romulus).

Several Berlin critics had misgivings about Kaiser's text. For Fechter (266), *Europa* did not provide proof of Kaiser's importance as a writer. Kaiser did not possess the "Geist" required for a light, delicate work; the final product was too literary. Fechter found little which was positive in such an empty, boring work with its forced humour and unmotivated happenings. Ernst Heilborn (261) complained that *Europa* was an empty drama lacking in humour and living characters of flesh and blood. Even one of Kaiser's main qualities – his technical ability as a dramatist – had deserted him on this occasion. For Siegfried Jacobsohn (270), Kaiser's "Dionysiertum" was too tame; there was no depth and not enough originality to the play. Engel (259) was slightly more generous. Although he conceded that Kaiser had not taken enough care with the work and that its rough edges had not been smoothed away, he still acknowledged its many pleasant features. Kaiser's introduction to the play did not really help the critics.[8] Strecker was sceptical of his remarks in this "Europa" essay on the nature of tragedy and comedy; Faktor (267) did not seem convinced by Kaiser's comments on regeneration.

However, the Berlin critics were unhappy not only with Kaiser's text but also with Karlheinz Martin's production. Martin, who was not interested in a quiet, gentle performance of *Europa*, tried to present a "grosses Schaustück" (258), using all kinds of gimmicky and

---

[8] See Kaiser, "Europa" (Oct. 1920), in *Werke*, ed. Huder, IV, 556–57.

spectacular effects. For the premiere, the leader of the warriors even arrived on a real horse, although the bull was not genuine (258, 263). Ludwig Kainer's colourful sets and light effects conjured up a "Zirkuspantomimenreich" and, to heighten the visual appeal, the girls were scantily dressed (269). Just as he tampered with the ending, Martin was not afraid to take further liberties with the original, cutting the text and inserting new material of his own – e.g. he added topical jokes (259, 263). Monty Jacobs complained that there was a massive gulf between Kaiser's text and Martin's production. He thought that this graceful work was best suited to a small theatre and that the Grosses Schauspielhaus was totally inappropriate. This enormous theatre required a loud production which meant that the essence of the play (its gentle irony) was abandoned. The production became tasteless as the moments of parody were allowed to dominate and its overall tone degenerated. The characters were far too exaggerated – especially the warriors and the effeminate locals. Jacobs concluded that such a debased, crude distortion of an original text was not usual before Reinhardt's stages were taken over by Hollaender.

Other reviewers, too, felt that only noisy, garish productions were possible in such a massive theatre, where any attempts at subtlety were lost in the crowd (259, 270). Hermann Kasack (260) was surprised that a director could so misunderstand Kaiser's play by wanting to stage it in the

Grosses Schauspielhaus instead of in a small intimate theatre. He complained that Kaiser's text had been falsified into a farce, that its idyllic elements had been sacrificed for crude mass effects and that the addition of coarse jokes destroyed the refined irony of the original. Jacobsohn condemned this unlyrical, farcical production with its over-exaggerated warriors and dancers as a dreadful waste of time. For Faktor, the end result did not justify Martin's decision to approach the drama with parodistic aims and to emphasize its comical, burlesque aspects at the expense of the serious, intellectual content. Max Hochdorf (269) rejected the production as "konfektionierte Kunst", remarking cynically that such an extravagant, sensational presentation of Kaiser's play was not motivated by genuine artistic concerns but by the desire to attract and titillate a jaded public. Karl Strecker disliked *Europa*'s stylistic contradictions and the mixture of poetry and farce. He felt that the farcical tone of the production undermined the poetic elements, which predominated in the text, and that Martin's insertion of new comic material was unjustified.

The impressive cast were unable to save Kaiser's play and Martin's production. For the premiere and some of the other performances, Heinrich George substituted for Werner Krauss, who was filming, as König Agenor. Alexander Moissi played Zeus and there was praise for Hermann Thimig's humorous Hermes (263, 269). The diminutive Roma Bahn, Martin's wife, played Europa. For Fechter, making such a

delicate actress perform in such a vast auditorium was grounds for divorce. Strecker complained that she was completely inadequate in the title role. Ludwig Kainer's set remained the same for all five acts, with only the lighting and colours changing (266).'' Faktor was unhappy with this unchanging set, which was part meadow, part royal court, because it created practical problems for the actors and because it also required the spectators to ignore the meadow in certain scenes. Strecker was more favourable, praising the stage design and the "Spiel und Tanz" aspect of the production. The accompanying music to *Europa*, which had been composed by Werner Robert Heymann, was considered appropriate to the play.'' It was slightly elevated, slightly modern "Operettenmusik" (264). According to Bie (268), this non-experimental music was not as extreme as Heymann's usual compositions. Hans Knudsen (262) criticised Martin because his parodistic production was unfair to the original in that it disregarded the text and Heymann's fine, completely non-parodistic music.

Europa was premiered before a vast audience in the Grosses Schauspielhaus of approximately 3,000 spectators.'' Not surprisingly, after Kaiser's recent arrest, the premiere

---

''There is a photograph of this set in Steffens, p. 132. Steffens names the director incorrectly as Max Reinhardt.
''Schürer states the composer's name correctly on p. 58 of his monograph on Kaiser. However, on p. 133, he remarks that Fritz Stiedry wrote the music to *Europa* in 1914. See also Kaiser, *Briefe*, p. 132 and p. 1155.
''Marilyn S. Fries, "Georg Kaiser's Public Challenge. Press Reactions to his Arrest and Trial, 1920–22," in *Georg Kaiser Symposium*, ed. H. A. Pausch and E. Reinhold (Berlin: Agora, 1980), p. 159.

caused a public scandal. The performance ended amidst an uproar of clapping, stamping, hissing and whistling (258). Strecker and Faktor reported that the reaction of the audience was as contradictory as the play and the production. Faktor described the premiere as a very noisy, lively evening with the spectators divided between Kaiser's supporters and enemies. On the one hand, there was the cry that Kaiser should be acquitted; on the other, protest against such a "decadent" drama. Fechter felt that both sides were wrong – that *Europa* did not justify Kaiser's release because it provided no real proof of his poetic ability and that it was not at all decadent because, in fact, it rejected pacifism and aestheticism in favour of virility and physical strength. Jacobs questioned Martin's claim, in his speech after the performance supporting Kaiser, that the applause was a sign that the audience wanted Kaiser to be acquitted. By analogy, this would mean that those who were displaying their dissent were supporting Kaiser's imprisonment whereas, according to Jacobs, they were really expressing their anger towards Martin's production. Critics like Jacobs and Engel were sympathetic towards Kaiser's misfortune and generally reluctant to discuss his imprisonment. Fechter thought that it would be more tactful not to perform Kaiser's dramas at this time as there was the danger that bourgeois criteria might interfere with an aesthetic evaluation of his work. On the other hand, he was reluctant to criticise the drama of a writer who was

already in such an unfortunate predicament.

In conclusion, it can be stated that this Berlin premiere was by no means a great success.'[1] The Berlin critics were disappointed by Kaiser's text and very unhappy with Martin's extravagant, heavy-handed production, which debased the original to the level of crude farce. *Europa* failed, to a certain extent, because it was produced by the wrong director in the wrong theatre at the wrong time. There was a public scandal – partly because of the differing reactions in the audience towards Kaiser's arrest, but partly also, one suspects, in agreement with Jacobs, because of Martin's inappropriate production.

Marilyn Fries writes of the premiere:

> One wonders how much attention the public would have directed towards Kaiser without the intervention of this premiere and the resulting uproar. Indeed, one suspects that the theater riot contributed considerably, if only temporarily, to Kaiser's later success.'[2]

However, it is difficult to agree with this comment, which ignores Kaiser's reception in Berlin before the premiere of *Europa*. It seems to imply that Kaiser was practically

---

[1] Schürer, who considered *Europa* "among the best works of Kaiser", described this Berlin premiere as "a rousing and deserved success" (*Kaiser*, p. 58). This remark contradicts those reviews in my possession which report that the production provoked a public scandal and that the public reaction was divided (258, 266, 267). It is true that Karl Strecker, writing in the *Tägliche Rundschau* on 6.11.1920, referred to this premiere as a "wenn auch bestrittenen, so doch sehr lauten Bühnenerfolg" (quoted by Fries in *Kaiser Symposium*, p. 160). However, the next day (7.11.1920), Strecker modified his position, writing in the *Tägliche Rundschau*: "Aus Gegensätzen gemischt, widerspruchsvoll wie Stück und Aufführung war auch die Aufnahme" (265).

[2] *Kaiser Symposium*, p. 171, note 8.

unknown to the Berlin public before his arrest and this scandal and that he needed to be imprisoned and a riot to take place in order to become a successful playwright! If this were true, it would cheapen considerably Kaiser's reputation as a dramatist. Yet many of his plays (*Die Sorina*, *Die Koralle*, *Der Brand im Opernhaus*, *Von morgens bis mitternachts*, *Gas I*, *Die Bürger von Calais* and *Hölle Weg Erde*) had already been performed in the capital before *Europa*. This was not even Kaiser's first public scandal there, *Von morgens bis mitternachts* and *Hölle Weg Erde* both having caused scandals earlier. Moreover, Kaiser was not unknown to the Berlin public, having already established himself as a leading contemporary dramatist in 1919 with the Volksbühne production of *Gas I*, which was a popular success.

Die jüdische Witwe

Die jüdische Witwe, an early work first written in 1904 and the first Kaiser play to be published non-privately (Berlin: S. Fischer, 1911), was his only drama to be premiered in 1921. It was published in 1911 as a "Biblische Komödie" but then in 1920 the sub-title was changed to "Bühnenspiel in fünf Akten". The themes of *Die jüdische Witwe* are very typical of the early Kaiser. Once more, he reinterprets a traditional literary topic from a modern perspective – this time, the Judith story. As in *Der gerettete Alkibiades*, Kaiser de-mythicizes historical

heroism. The early problem of the contradiction between mind and body again recurs. Manasse is a typical intellectual of this period – an impotent voyeur, who is physically feeble and senile.''[3] Judith is motivated by her body, not her mind.''[4] Kaiser goes a step further than Hebbel in his presentation of a Judith who is driven merely by sexual frustration. There are no idealistic, patriotic reasons for her slaying of Holofernes. She is not a noble heroine but a vitalistic, amoral creature in the spirit of Nietzsche, just trying to satisfy her natural instincts.''[5] The sexual undermining of Judith's act of "heroism" makes her far more accessible to modern critics raised on Freud's theories.

Like *König Hahnrei* and *Der gerettete Alkibiades*, this is a full-scale historical drama with a massive cast. The

---

''Herbert W. Reichert comments: "Judith's husband, Manasse, has much in common with Rector Kleist as he likewise embodies impotent intellectuality strongly desiring life [...]" ("Nietzsche and Georg Kaiser" in *Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature* [Chapel Hill: University of North Carolina, 1975], p. 64).

''Kenworthy writes of the conflict between mind and body here: "In *Die jüdische Witwe* [...] the issue is decided in favour of the flesh from the beginning; what we are shown is the progress of its triumph" (p. 4).

''See Schürer, p. 72 and Reichert, p. 64. In contrast, Ingrid Schuster remarks: "Aus dieser kurzen Inhaltsangabe allein wird bereits deutlich, wie falsch es wäre, Kaiser auf die Position Nietzsches festlegen zu wollen. [...] Keineswegs handelt es sich in diesem Stück um eine 'Fleischkomödie', wie Diebold meint, noch um einen Konflikt zwischen Körper und Geist, der von Anfang an zugunsten des Fleisches entschieden sei, wie B. J. Kenworthy schreibt." She continues: "Was jedoch alle ausser dem dümmlich-brutalen Holofernes lähmt, ist die Tatsache, dass Judith die Initiative ergreift. Nicht ihre Sinnlichkeit erschreckt, sondern ihr 'emanzipiertes' Verhalten. Judith ist zu 'männlich' [...] Judiths Schicksal steht – bei aller Komik – stellvertretend für das der unterdrückten Frau schlechthin" ("*Die jüdische Witwe*," in *Kaiser Interpretationen*, pp. 58–59).

Biblical atmosphere is evoked in epic breadth. Although there is a conventional five-act structure, the three unities are not observed. Schürer describes *Die jüdische Witwe* as "immersed in a neo-Romantic atmosphere".'' However, the "Telegrammstil" (e.g. Manasse's ecstatic comments while watching Judith bathe in Act II)'' and the sets, which are both realistic and symbolic, anticipate the Expressionist dramas. The banning of Kaiser's play in Berlin was not surprising, considering the final scene, where Judith is seduced by the High Priest in the Holy of Holies, and the eroticism and voyeurism of the second act.''

Although first published in 1911, it was not until ten years later that *Die jüdische Witwe* was eventually premiered – on 31.1.1921 at the Landestheater in Meiningen. The premiere provoked contrasting reactions. From one of the reviews, it is easy to understand why the play had problems with the censors. According to this report (272), the "grossartige Frechheit jüdischer Zersetzungslust" had created a rather decadent drama with a tasteless, unpleasant subject-matter. Producing such "Zersetzungsprodukte", which with their masochistic, negatively self-critical satire threatened to undermine the last remnants of contemporary morality, was a waste of time, money and effort. Indeed, the actors and the director deserved a more worthwhile object.

''Schürer, pp. 74–75.
''I refer to the 1911 edition (Berlin: S. Fischer) which was the version premiered in 1921.
''See Kaiser, "Ein Stosseufzer" (1917), in *Werke*, ed. Huder, IV, 543.

Although Kaiser's literary importance was not to be denied, the reviewer concluded that *Die jüdische Witwe*, which lacked the sparkling irony of a *Pucelle* and displayed Kaiser's inability to shape "das Zersetzte", represented an "Entgleisung". However, another critic (271) at the premiere admired the play's symmetry and masterly construction. The actors and Dr. Ulbrich's stylish production, with its fine sets, were well applauded.'' A third reviewer (273) considered this a witty, if rather contrived parody and felt that its unusual gracefulness protected against any embarrassing moments.

When *Die jüdische Witwe* was presented in Berlin at the Theater am Schiffbauerdamm on 7.11.1925, Oscar Bie (275) reported that the play had been performed only infrequently since its premiere. On the same day, Hebbel's *Judith* was also produced in Berlin, at the Volksbühne. Emil Faktor (274) describes the text which was used for the production of *Die jüdische Witwe* as a revised version of the earlier edition.'°° He was amazed by Kaiser's familiarity, in the earlier version, with Jewish customs and the life-style of such a distant, Biblical period. Yet he felt that the play had too much sense of historical reality and of the ethnic

---

''There is a photograph of this production in Kenworthy, facing p. 5.

'°°Faktor refers to an early version which was about twelve years old. As this production took place in 1925, he is presumably referring to the 1911 first edition of *Die jüdische Witwe* ("Fassung 4", which was premiered in Meiningen). The revised version he mentions must be either "Fassung 5" (written in 1920) or "Fassung 6" (written in 1921). See Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 871.

atmosphere to be a parody. At least in comparison to Hebbel's play, Kaiser's wicked interpretation of the Judith story went much further in questioning and de-idealising Judith's heroism. Faktor admired the boldness of Kaiser's grotesque, bizarre version, which straddled the borders of what was permissible at the time of writing. The mixture of realistic and romantic elements also helped to alleviate any serious objections. However, in the years since this play was first written, its themes had become less topical and immediate. Kaiser, therefore, in revising the text, had tried to emphasize more the play's grotesque aspects at the expense of its realistic-romantic features and to be more daring in depicting scenes which previously had just been reported (e.g. the medical examination of Judith's virginity, the castration of Achior). Although the drama, to a certain extent, lacked maturity and its structure was not perfect, Bie praised the cheeky appeal to the imagination of this extremely wild parody. For a third Berlin critic (276), Kaiser's play, despite its deficiencies and lack of proportion, displayed unusual intellectual courage. However, another local reviewer (277) concluded that Kaiser had failed in his attempt to write an impudent, erotic farce, that the humour was weak, the action slow and the dialogue drawn-out and at times unappealing. Arthur Eloesser (280)[10] was unconvinced by the ending and by a Judith who,

---

[10]Arthur Eloesser (1870–1938) was a critic in Berlin, at different times, for the *Vossische Zeitung*, *Das blaue Heft* (earlier called the *Freie Deutsche Bühne*) and *Die Weltbühne*. See Rühle, p. 1163.

considering her sexual frustration, preferred the decadent Nebukadnezar over the animalistic, virile Holofernes. He thought that Kaiser's drama had been rightly forgotten and that this revival did him no favour.

Karlheinz Martin, who had directed the extravagant, flamboyant 1920 premiere of *Europa* in Berlin, was also responsible for this production of *Die jüdische Witwe*. His was a lively, colourful version, which concentrated on external effects. Falk (278) thought that Martin had been influenced by Alexander Tairoff in his attempt to reproduce "russisch 'entfesseltes Theater'"; Bie described the production as "auf moderne russische Art".[102] The stage with its scaffolding, towers and bridges, the painted faces, the scantily dressed dancing girls, the Jewish beards and large noses, the bright costumes and the music and singing all contributed to the atmosphere (275, 278). To add a touch of topicality Oskar Homolka's Holofernes even wore a swastika (278). Falk was pleased by the movement, colours and lighting effects of this production.[103]

The Berlin critics, however, were not totally satisfied with Martin's imaginative interpretation of Kaiser's drama. According to one critic (277), Martin seemed to be simply applying the ideas of his production of *Franziska* to a new

---

[102]The Russian Alexander Tairoff (1885–1950) had presented guest performances in Berlin of *Prinzessin Brambilla*, Oscar Wilde's *Salome* and Racine's *Phaedra* in April 1923. See Rühle, p. 426.

[103]Steffens, p. 133, has a photograph of a Berlin production of *Die jüdische Witwe*, which would appear to be Martin's production, although he dates it as taking place in 1926.

object – but without the same effectiveness and without the same degree of confidence.'[104] Although his boldness and artistic intentions as a director had to be respected and although Kaiser was a major contemporary talent, both appeared to be on the wrong track with this work and its production. Despite the flamboyant colours, despite the moments of lewdness and the touches of nudity, this staging of *Die jüdische Witwe* represented for this critic only an orgy of boredom. Faktor, too, thought that this adaptation of Russian style was less successful than the earlier *Franziska*-production and that Martin did not need to be so dependent on Russian models. Despite his discomfort with Martin's overall intentions, which threatened to reduce Kaiser to the level of Nestroy, he praised many of the details of the production – in particular, its ethnic tone and the careful casting of the roles. For Bie, these external features were very entertaining but slightly drawn-out and had really very little to do with the essence of Kaiser's drama. Falk liked the tempo of the final scenes and their parody of historical events. He also enjoyed the bath scene, the inspection of Judith's virginity and Achior's operation. However, he felt that the exposition suffered because of Kaiser's vacillation between parody and an explanation of events in human terms. This weak, tedious exposition with its long-winded, drawn-out dialogue

---

[104]Karlheinz Martin had directed F. Wedekind's *Franziska* at the Deutsches Volkstheater in Vienna during the early months of 1925. See Rühle, p. 210.

demonstrated Kaiser's early inability to concentrate on essentials. Unfortunately, Martin's production did not cut the text but dragged out even more Kaiser's already artificially overblown scenes. Instead of "Entfesselung", a tighter, more condensed presentation was needed. Likewise, Jacobsohn (279) complained that Kaiser had stretched out the material for two acts into five and that Martin should have overcome this problem by producing Kaiser's drawn-out work at a fast pace. Instead, the evening was made even longer through two lengthy intervals and semi-naked dances.

According to Faktor, the contradictions of the production, its ambivalence between parody and historical authenticity, caused problems for the actors. Even a model actress like Frau Sandrock was uncertain whether to present her minor part grotesquely or with pathos. Else Eckersberg as Judith was rather tame despite her semi-nakedness (274, 277); Oskar Homolka's powerful, temperamental Holofernes was highly comical (274). For Jacobsohn, the slow Naturalist style of the acting was not appropriate to the overall "Russian" style of the production. Bie reported that this daring production of a problematic work was greeted by a mixture of applause and dissent. There were also rumours that the Berlin police intended to ban the production (275). Thus, even in 1925, *Die jüdische Witwe* was still risqué and controversial in its sexual undermining of traditional heroism.

Conclusion

Inevitably, the nine early plays and three new plays premiered between 1917 and 1921 were compared to the six major Expressionist works which were premiered at the same time and which had made Kaiser famous. Perhaps as was to be expected, the comparison was often unfavourable. Jacobsohn (133) referred to *Die Sorina* as Kaiser's weakest work and others dismissed it as a peripheral "Nebenarbeit" (58, 140). Diebold compared *Der Zentaur* unfavourably to *Die Koralle* (147), he considered *Der Brand im Opernhaus* a mediocre work by Kaiser's standards'[105] and wondered after seeing the "Milchstrasse" trilogy, which did not throw any new light on Kaiser, when he would return to the heights of *Die Bürger von Calais* (198). *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus* were a disappointment for some critics in comparison to plays like *Die Bürger von Calais*, *Gas* and *Die Koralle* (176, 181, 232). For Ihering (197) in 1930, *Das Frauenopfer* was best left unperformed; others rejected it as Kaiser's weakest play (179) and as a poor opera text (183). The Berlin critics condemned *Der Brand im Opernhaus* as an "Übungsarbeit" (239), as one of his "Missgeburten" (228) and as a torment (227). Fechter thought that it was one of Kaiser's worst plays, which should not be produced any more (238) and he also felt that *Europa* did not provide proof of Kaiser's literary importance (266). Although *Die jüdische Witwe* was criticised at its premiere as a

---

[105]B. Diebold, *Frankfurter Zeitung*, 9.2.1925.

."Zersetzungsprodukt" and as a departure for the worse from the standard of Kaiser's other dramas (272), at least the Berlin critics were favourable towards its intellectual courage, its boldness and impudent charm (274, 275, 276). It is not surprising that these early works and the three new works were often compared to the Expressionist plays to their detriment. Apart from *Das Frauenopfer*, *Der Brand im Opernhaus*, *Der gerettete Alkibiades* and *Die jüdische Witwe*, they covered very little new ground. Whereas the Expressionist dramas treated highly topical social themes and were avantgarde stylistically, plays like *Die Sorina*, *Rektor Kleist* and *Die Versuchung* were much too dependent on literary predecessors. Their style and subject-matter were too traditional and clichéd. Moreover, the literary quality of works like *Rektor Kleist* and *Die Versuchung* left much to be desired.

None of these twelve plays could really be considered an overwhelming, unqualified success when it was premiered. The three 1917 premieres of *Die Sorina*, *Die Versuchung* and *Der Zentaur* made little impact. The unsuccessful Berlin production of *Die Sorina* only received sparse applause (137); the critics at the Hamburg premiere were hostile to *Die Versuchung*, which only aroused slight applause from the disappointed spectators (143) and the Frankfurt premiere of *Der Zentaur* provoked much public dissent (27). It was not until the 1925 Berlin production of the revised version of *Der Zentaur* (now called *Margarine*) that the comedy was

really well applauded and considered a good success, mainly because of Ralph Arthur Roberts' outstanding performance as Strobel (156, 160). Although the critics had many complaints regarding Kaiser's text, Bab's production of *Rektor Kleist* in 1918 made this Königsberg premiere moderately successful (163). From the reviews in my possession, *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus* (both premiered in 1918) would appear to have been the most widely produced of the twelve plays covered in this chapter. Yet both plays met with a considerable amount of hostility from the critics – *Das Frauenopfer* in Düsseldorf, Mainz, Cologne, Kiel, Leipzig and Dresden; *Der Brand im Opernhaus* in Berlin (1918 and 1925) and in Leipzig. It was only with the first performance of *Das Frauenopfer* in Berlin (1929) that Kaiser's play was able to win over many critics and was a great public success. *Der Brand im Opernhaus* was well received by the spectators in Hamburg and Vienna. The premiere of the "Milchstrasse" trilogy, also in 1918, was greeted with respect rather than enthusiasm by its Frankfurt audience (199). Two years later (1920), *Der gerettete Alkibiades* bewildered many of the spectators in Munich, although Liebscher's undisciplined production was partly to blame for this failure (246, 247). 1920 also witnessed the failure of *Europa* in Berlin where it was premiered in a crude, inappropriate production, which ended in a theatre scandal, partly also as a result of Kaiser's recent arrest. The only Kaiser premiere of 1921, the Meiningen performance of *Die jüdische Witwe*, was well

applauded (271), although the local critics had differing opinions regarding the play's merits.

Of the plays included in this chapter, *Das Frauenopfer*, *Der Brand im Opernhaus* and *Der gerettete Alkibiades* seem to have been the most problematic for Kaiser's contemporaries. Critics were unsure where *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus* should be placed in the context of Kaiser's "oeuvre". Directors and actors had problems deciding on the appropriate style for these two plays. *Der gerettete Alkibiades* was not really understood by Kaiser's contemporaries in Munich because these critics, reared on a traditional, humanistic education, could not really come to terms with Kaiser's cynical, ironic version of Socrates' Greece. Indeed, one feels that the theatres of Kaiser's day did not do justice to *Der gerettete Alkibiades* and *Die jüdische Witwe*. Although demanding works, both are dramas of substance which need to be revived and explored more on the German stage.

Kaiser's own attempts to explain his dramas to his contemporaries through short theoretical statements often proved fruitless.'[*] Greeven (248) was not convinced by the arguments in Kaiser's "Mythos" essay and thought that Kaiser

---

'[*]Cf. Wolfgang Paulsen who did not see Kaiser really as a theorist: "Dramatische Theorie war seine Sache nicht, und seine diesbezüglichen, recht verschrobenen Auslassungen sind nichts als nachträgliche Rechtfertigungen in der Form von peremptorischen Deklarationen, die man in der Kritik gewöhnlich viel zu ernst und vor allem zu wörtlich genommen hat" ("Literatur aus Literatur: Die Technik der Sprache und die Technik der umkehrbaren Thematik in Kaisers Frühwerk," in *Kaiser Symposium*, pp. 60–61).

was trying to hide the lack of depth to *Der gerettete Alkibiades* through such theorising. Strecker (265) and Faktor (267) seemed sceptical of Kaiser's remarks, in his "Europa" essay, on the nature of tragedy and comedy and on regeneration. Although Kaiser explained in a letter that Sylvette in *Der Brand im Opernhaus* was purified and became a "Neuer Mensch", her final transition did not convince many critics. It was considered the weakest moment in the play (222), especially because many of the actresses at this time lacked the subtlety to present this transformation convincingly. There are also discrepancies between Kaiser's comments in 1917 – that *Die Sorina* had been written (recently) in reaction to his censorship problems and that *Die Muttergottes* had been completed recently – and the information in Huder's bibliography.

From a modern perspective, the themes of these twelve plays seem rather harmless. It is, therefore, rather surprising to learn of all the problems which they had with the censors and to discover those reviews in which the critics displayed their extreme moral indignation towards Kaiser's "scurrilous" dramas. Just as an Expressionist work like *Von morgens bis mitternachts* had been banned, his other non-Expressionist plays suffered the same fate. *Der Zentaur* was banned in Cologne, *Die jüdische Witwe* in Berlin, *Die Muttergottes* and *Das Frauenopfer* in Düsseldorf. Fortunately for Kaiser, the censors were inconsistent from city to city. Although *Von morgens bis mitternachts* was forbidden in

Berlin, Düsseldorf and Frankfurt, it was allowed in Munich, where the censor was more daring; *Die Muttergottes* was forbidden in Düsseldorf but allowed to be premiered as *Die Versuchung* in Hamburg, where there were no censors.[10]

The reasons for Kaiser's problems with the censors and for the moral outrage of contemporary critics were varied. Some times, they were political, other times religious, sexual or moral. Religious objections were raised against *Die Muttergottes* on account of its "tasteless" title (142) and the "offensive" allusions to the Virgin Birth (145). *Das Frauenopfer* and *Die jüdische Witwe* were too sexually risqué for many critics. One critic (172) described *Das Frauenopfer* as "mit ungesund schwüler Erotik überladene Verfallskunst" and felt that the detail with which Kaiser examined his sexual subject-matter was particularly insulting to the women in the audience. Because the erotic content disturbed many of Kaiser's contemporaries, it was not surprising that *Das Frauenopfer* was only allowed to be premiered in Düsseldorf in an abridged version and that directors like Alexander Runge in Stettin presented a shortened, toned-down version. It was mainly the early productions of the play which provoked the moral protests of the critics (Mainz 1919; Cologne 1919; Dresden 1923). The fact that Kaiser's drama was ahead of its times sexually can be seen from the reaction of the critics to the 1929 Berlin production. At least those reviews available did not contain any prudish

---

[10] See Hans Franck, "Der Kampf ums Theater," 1.9.1917, in *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 1431–32.

moral objections. One reviewer (193) even praised the play specifically for being a "Drama der Leidenschaft", for presenting "Bestialität" and human "Urtriebe", features which usually up-to-now had been condemned. *Die jüdische Witwe*, with its moments of eroticism and voyeurism and with its sexually aggressive protagonist, also came under attack. Its subject-matter was unpleasant and such a "Zersetzungsprodukt" threatened to undermine moral values (272). Even in 1925, Martin's production was considered daring and rumours circulated that the police were planning to ban the play (275). *Der Zentaur*, as well, aroused the moral indignation of many contemporary critics, although not only for sexual reasons. In addition to Konstantin Strobel's sexual experiment with the maid, the comedy also satirised the bourgeois virtue of "Pflicht" and did not refrain from black humour (the death of Strobel's father, who was processed into margarine). Consequently, it was denounced as annoying, repulsive and "geschmackverderbend" (149), as a smutty, heartless "Sudelei" (159). Problems with the censor also forced Kaiser to change the title of his early comedy *Der Kindermord* to *Die Sorina* (138). Even a harmless, trivial work like *Juana* was able to upset one critic when it was performed as an opera, although this time Kaiser was not solely to blame. The reviewer for the *Völkischer Beobachter* (215) described the work as a problematic experiment, for which Max Ettinger, under the influence of Schönberg, had composed "eine erotisierende hilflose Musik".

D. The Post-Expressionist Period: 1922–33

Introduction

After the extensive discovery of Georg Kaiser's early plays during the period 1917–21, the only early dramas to be premiered from 1922–33 were *Der mutige Seefahrer* (first written in 1910), *Der Präsident* (first written in 1905–06) and *König Hahnrei* (first written in 1910). Kaiser was extremely creative during these years, which witnessed the premieres of sixteen newly written works (i.e. works written from 1920). In addition, there were premieres of recently revised versions of older plays[1] and of works which had been changed into a new genre.[2] These 23 premieres (of sixteen new plays, three old plays, two revised versions and two new genres) were performed fairly evenly over the period 1922–33. The highpoints were 1925 and 1928, the year of Kaiser's 50th birthday, which each saw four premieres. Indeed, 1932 was the only year in which a Kaiser premiere did not take place. What is remarkable is the wide variety of styles of the plays premiered, ranging from revue to opera, from comedy to tragicomedy and tragedy and even including a "Volksstück", a "Gesellschaftsspiel" and a

---

[1] *Grossbürger Möller* and *Der Zentaur* reappeared as *David und Goliath* and *Margarine*.
[2] The one-act plays *Der Protagonist* and *Juana* were both turned into one-act operas.

"Wintermärchen". By now, Kaiser had become accepted in Berlin, where six of his dramas were premiered during this period. The leading provincial towns were Dresden (five premieres), Leipzig (four), Frankfurt/M. (four) and Düsseldorf (three). Arthur Hellmer, Gustav Lindemann and Josef Gielen were the most important directors for Kaiser outside the capital; in Berlin, the major figures were Emil Lind, Berthold Viertel, Robert Forster-Larrinaga and Karlheinz Martin. The "Massen-Uraufführungen" of *Zweimal Oliver* (simultaneously premiered in nine towns in 1926) and *Mississippi* (simultaneously premiered in sixteen towns in 1930) give an indication of Kaiser's popularity all over Germany at this time.

Kanzlist Krehler

Kanzlist Krehler, a "Tragikomödie in drei Akten", was written in 1921 and published in 1922 (Potsdam: Kiepenheuer). Its main Expressionist features are the theme of the "Neuer Mensch" and the use of "Telegrammstil". Kaiser saw *Von morgens bis mitternachts*, *Kanzlist Krehler* and *Nebeneinander* as a trilogy, linked by the same theme.[3] In each play, new possibilities are opened up for the protagonist which transcend his restricted petty-bourgeois existence. Krehler is a clerk who is thrown out of his sterile daily routine by a trivial incident. However, by

---

[3]See G. Kaiser, "Brief an Hans Theodor Joel," March 1924, in *Werke*, ed. Huder, IV, 583.

now, Kaiser had started to rise above Expressionism and there is some distancing here from the Kassierer in *Von morgens bis mitternachts*. Herr Rat warns Krehler against a similar fate, criticising the Kassierer for having overestimated life.[4] Nevertheless, the ending of *Kanzlist Krehler* is just as pessimistic as in *Von morgens bis mitternachts*. With his ideal of living life to the full shattered, Krehler commits suicide, a failed "Neuer Mensch". Unfortunately, this play only represents a mediocre sequel to *Von morgens bis mitternachts*. The plot motivation is weak and trite (the day off work; the globe; Max's invention), the behaviour of the characters is unconvincing and the ending is contrived (the murder and suicide). One has to agree with Steffens' comment: "Kraftlos wie er [Krehler] zeigt sich in diesem Werk Kaiser selbst."[5] The drama conforms to the three unities and, as Kenworthy remarks, regarding its structure and technique, it "is distinguished

---

[4]Herr Rat: "Vielleicht ist auch Ihnen die Geschichte zu Ohren gekommen, dass ein Bankkassierer – alt wie Sie, erprobt wie Sie – einen sehr bedeutenden Betrag unterschlug und durchbrannte. Ursache? Erschütterung durch ein Damenbild. Die Dame warf ihn samt seinem defraudierten Geld zur Hoteltür hinaus. Aber der Kassierer war auf dem Wege – aus seiner minutenpünktlichen Regelmässigkeit in die jubilierende Unregelmässigkeit. Da wollte er das versäumte Leben in einem Tag von morgens bis mitternachts nachholen. Der Lauf hetzte ihn durch alle Quintessenz von Möglichkeiten: Ballsaal – Sechstagerennen – Heilsarmee. Im Heilsarmeelokal erschoss er sich vor versammelten Hallelujabrüdern und -schwestern. Warum? Er hatte das Leben überschätzt. Wie in jener anständigen Dame im Anfang täuschte er sich in den Erfüllungen. Es blieb alles hinter den Erwartungen zurück. Schluss: eine Kugel durch den Kopf. – – – – Vor solchen Ernüchterungen möchte ich Sie bewahren" (Kaiser, *Kanzlist Krehler*, in *Werke*, ed. Huder, II [Berlin: Propyläen, 1971], 166).

[5]Steffens, p. 114.

from the conventional only by Kaiser's characteristic diction."[1]

The premiere of *Kanzlist Krehler* at the Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin (14.2.1922) was the first of three Kaiser premieres that year. However, the Berlin critics were basically unfavourable towards Kaiser's text. For Ihering (281), the drama, with its hybrid mixture of Expressionist language and Naturalist milieu, was a weak, fragmentary work. Although the action seemed self-motivated, it still needed a Naturalist prop (the sun-blind) to come to a conclusion. Erich Krafft (282) considered the play insignificant, all the more so because Krehler's development merely repeated the Kassierer's fate in *Von morgens bis mitternachts*. The basic idea, which might have worked as a drama in one act, was not sufficient to sustain three acts. Hans Knudsen (283) did not think that *Kanzlist Krehler* was, in any way, an outstanding achievement in the context of Kaiser's "oeuvre", although the tight structure and purely intellectual outcome were typical of his style. He objected to the ugly compressed language, an Expressionist feature which he now regarded as out-of-date. Krafft, too, condemned the senseless distortions produced by Kaiser's rape of the German language. Ernst Heilborn (284, 285) felt that the play lacked life because Kaiser's abstract dialogue made no attempt to sound like the language of real people. He also

---

[1]Kenworthy, p. 64. Cf. Schürer, who writes that *Kanzlist Krehler* "is not a 'Stationendrama' but a conventional family tragedy in three acts" (*Kaiser*, p. 89).

found the plot improbable and unconvincing. If Kaiser had involved himself emotionally with his own characters, the spectator might have been able to empathize with them. Then, in a state of empathy, the spectator would be less concerned with the probability of the action. However, since Kaiser was critical towards his characters, the spectator failed to identify with them and remained unconvinced. In particular, Heilborn considered Krehler's murder of Max totally unbelievable. Despite Kaiser's technical ability, the final product was too contrived. Friedrich Düsel (286) thought that the play, despite its unoriginal subject-matter, could have become, with its good beginnings in the first act and the love scenes between Max and Ida, a modest "Philisterkomödie". However, the forced attempt to raise the content to the level of tragicomedy destroyed what little comedy there was and all that remained was an unsuccessful, artificial work.

For Ihering, even the premiere of Kasier's worst drama represented an improvement over the idiotic sexual farces which predominated in all the Berlin theatres during this unusually confused season. Still, he was not really satisfied by Heinrich Herald's production, for which George Grosz had designed the sets and costumes. The director had failed to exert enough authority in that he had not accentuated clearly enough the play's essential features. The production should have tried to overcome the stylistic contradictions of the original by presenting it dynamically

and explosively in the manner of *Von morgens bis mitternachts*. Instead, Kaiser's text was turned upside down. The contrast between Max and Krehler was not emphasized – Krehler appeared too soft and sentimental compared to Max's almost impertinent self-confidence. Paul Graetz was not particularly suited to the title role, because he was unable to bring out the play's dynamic and intellectual aspects. He lacked intensity, fantasy and hatred; instead, he was weak, sentimental and "menschlich". Ihering thought that, if Werner Krauss had played the protagonist, he would have provided a better contrast to Margarete Kupfer as Frau Krehler and Hans Brausewetter who gave a biting, aggressive performance as Max. Despite the good production, the play seemed to Heilborn even more improbable on the stage. Krafft reported that the production helped the play win loud applause from the numerous Kaiser fans present.

Kanzlist Krehler was also performed the same year (1922) at the Kammerspiele des Raimund-Theaters, Vienna, in a good production directed by Franz Theodor Csokor (287), and at the Munich Schaubühne. Otto Sachse (288) in Munich could barely tolerate Ida and Max, who were not types but possessed Naturalistic features. Max, whose invention was hardly convincing, was repulsive and a complete caricature. Still, Sachse liked the play because a deep, truly tragicomic message seemed to arise out of the compressed language and the distorted style. He thought that the psychologically impossible aspects of the action were only

acceptable within the framework of grotesque Expressionism. The applause for the production, with its Expressionist, moderately stylised sets and minor characters, was well deserved, although, unfortunately, the theatre was half empty.

Der Protagonist

Der Protagonist, first written in 1920, was published in 1921 as an "Einakter" and in 1926 as "Ein Akt Oper". This was Kaiser's first collaboration with the composer Kurt Weill, who wrote the music.[7] However, *Der Protagonist* was not his first work to be turned into an opera, the one-act *Juana* having been published as an opera in 1925. Kaiser had also experimented with music in *Europa* (published in 1915). Yet *Der Protagonist* has most in common with the psychological dramas *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*, although it does not have a female protagonist. As in these two earlier plays, the historical setting is only sketched superficially since the main concern is with a psychological problem – the conflict between inner and external reality, between "Schein" and "Sein". The protagonist is an actor who identifies so completely with his roles that he loses touch with his real self. While still playing the part of a jealous husband, he kills his sister for having lied about her lover. At the end of the

---

[7]According to Schürer, Kurt Weill met his future wife Lotte Lenya at Kaiser's house in Grünheide, *Kaiser*, p. 133.

play, real and feigned madness, inner and external reality, "Schein" and "Sein" are merged in the protagonist. The form is closed and there is some "Telegrammstil".

Der Protagonist was premiered as a play at the Lobe-Theater in Breslau (16.3.1922) and as an opera at the Dresden Staatsoper (25.3.1926). Erich Freund (289) in Breslau did not find the play particularly original and felt that the protagonist was very similar to numerous other tragic actor-figures. At least Freund anticipated the later premiere and publication of the work in a new genre, remarking that the style (the use of pantomime and the abrupt transition from the acted level to harsh reality) was similar to opera. However, the action could have been much tighter, much more logical and theatrical. Also, unfortunately, the protagonist's murder of his sister was not sufficiently motivated. Still, despite Freund's reservations, the audience applauded the production, which was considered a success.

Although there are no reviews available of the premiere of *Der Protagonist* as an opera in Dresden, Ihering referred to this performance in a later review of *Zweimal Oliver* (394). He praised Josef Gielen's lively, daring, powerful production, which pointed to the future. In particular, he liked Weill's clever musical ending which, with its fanfares, gave the impression that the real performance was now only just about to begin with the protagonist's desire, after the murder, to act a final scene merging the borders

between real and feigned madness (a scene not presented as the ending is left open). Schürer remarks that the opera was staged "successfully" in Dresden[8] and, in another review, Ihering (392) mentioned "die vortreffliche Vorstellung" of the work there.

David und Goliath (revised version of *Grossbürger Möller*)

In 1920, Kaiser revised his early comedy *Grossbürger Möller*, which had been premiered in 1915, and published it, in the same year, under the new title *David und Goliath* (Potsdam: Kiepenheuer). The earlier four-act version had now become a "Komödie in drei Akten". This play belongs to a group of Kaiser comedies which have a Scandinavian setting.[9] Although at times contrived, *David und Goliath* is basically a conventional realistic comedy, set in a small provincial Danish town. As is so typical of Kaiser's early dramas with their shipwrecks (*Der mutige Seefahrer*; *Juana*) and inheritances (*Der Zentaur*), the action is motivated by a chance occurrence, this time a lottery ticket.[10] Like the Kassierer and Kanzlist Krehler, Sophus Möller is a petty-bourgeois official. However, in contrast, the outcome

---

[8]Schürer, *Kaiser*, p. 134. Schürer dates the Dresden production of the opera on 27.3.1926 whereas Huder dates the premiere on 25.3.1926, Kaiser, *Werke*, VI, 869.

[9]This group includes *Der mutige Seefahrer*, *Kolportage* and *Das Los des Ossian Balvesen*. See Kenworthy, p. 190.

[10]The sudden acquisition of wealth is a recurring theme in Kaiser's work – cf. *Von morgens bis mitternachts*, *Der mutige Seefahrer*, *Margarine* and *Zwei Krawatten*. Lotteries also serve as plot motivation in *Zwei Krawatten*, *Der Silbersee* and *Das Los des Ossian Balvesen*.

of this comedy is not tragic because the petty-bourgeois David is able to triumph over his Goliath, the wealthy capitalist Magnussen.''[11] The play's main weakness is the clichéd, melodramatic subplot – the love affair between Dagmar and Axel.

Although acknowledging their skilful development of an idea, Kenworthy described *Der mutige Seefahrer* and *David und Goliath* as "only slight comedies".''[12] Schürer was critical of the early version *Grossbürger Möller*:

> Kaiser's conventional comedy is tightly constructed, but it can neither stylistically nor satirically compete with Sternheim's plays. It is also flawed by repetitious dialogues and must be cut considerably for a successful performance. But it certainly shows more promise and contains more genuine humor than Kaiser's previous Naturalistic attempts.''[13]

Nevertheless, the final version of Kaiser's early work must be considered one of his most successful comedies.''[14] It is basically well written and constructed, witty and yet not without serious overtones – the attack on capitalism from a petty-bourgeois perspective, although the tone of the ending

---

''The same theme is touched upon in *Rektor Kleist*, although here there is no victory for the weak as the play ends tragically with Fehse's suicide. Kleist appeals to Fehse to confess his guilt (even though he is innocent) so that the strong and healthy might be defeated: "Fehse, fassen Sie sich ein Herz. Offenbaren Sie den grösseren Mut. Stellen Sie Ihre grosssprecherischen Kameraden in den Schatten. Werfen Sie die Goliathe um! – Haben Sie die Tat auch nicht auf dem Gewissen – sagen Sie trotzdem: *Ja!* – [...] – Fehse – [...] – seien wir ihnen über – drücken wir sie an die Wand – diese Prahlhänse – diese Herkulesse!" (*Rektor Kleist*, in Kaiser, *Werke*, ed. Huder, V, 261).

''Kenworthy, p. 106.

''Schürer, *Kaiser*, p. 42.

''*David und Goliath* was one of those early Kaiser works which underwent many revisions. The fifth and final version, written in 1922, was published in 1923 (Potsdam: Kiepenheuer) and in Kaiser, *Werke*, ed. Huder, I, 199–250.

is conciliatory rather than radically class-conscious.

According to Huder, the premiere of *David und Goliath* took place on 19.3.1922 at the Stadttheater, Minden/Westf.[18] The reviews of this production (291, 292) also referred to it as an Uraufführung. However, Oskar Maurus Fontana (290) referred, in December 1921, to an earlier production of *David und Goliath* at the Raimund-Theater in Vienna. He was not really convinced by Kaiser's social criticism, feeling that the attack on capitalism was not motivated by the desire for radical change of a socially committed writer. In Minden, Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch's fine production was well applauded and was considered a complete success (291, 292).

David und Goliath was performed in Berlin on 1.11.1924 at the Wallner-Theater, which was one of Saltenburg's four stages there, together with the Lustspielhaus, the Neues Operettentheater and the Künstlertheater. Emil Lind's production was a lively public success and was greeted by unusually loud applause (294, 295, 300). The critic for the *Berliner Morgenpost* (295) was surprised that the work had not been successful earlier in the German theatres. Franz Leppmann (297), too, could not imagine why it had not been presented sooner in Berlin, as he expected that the comedy would now play to full houses. For Erich Metzger (296), this performance was the most entertaining evening which he had spent in the theatre for a long time. Mysing (300) thought

---

[18] This was "Fassung 3", the version revised and published in 1920. See Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 866.

that the comedy's success could be attributed partly to the fact that it was not yet a completely typical Kaiser play since it did not use "Telegrammstil" and was unusually humorous for its author. The reviewer for the Berlin *National-Zeitung* (294) felt that this was an unlikely drama for Kaiser because it was a family comedy very much in the tradition of Viennese farce. This early work, which otherwise would appear unimportant and dated in the context of Kaiser's "oeuvre", was of interest to this critic since it already contained the main features of the later Kaiser – his preoccupation with money, his technical ability, fast tempo, original ideas and concentrated style. It offered a deeper treatment of a clichéd comic theme – the sudden acquisition of wealth. Although old-fashioned, Kaiser's comedy was, with its social insights, still better than 90% of contemporary comedies.

The critic for the *Berliner Tageblatt* (302) considered the play a "Volksstück" on account of its preoccupation with money and its use of "Kitsch".[1] Ernst Degner (298), however, described it as better than the usual "Volksstücke". For Artur Michel (299), this highly dramatic work was unusual for a "Schwank" because of the way it combined comedy and entertainment with a deeper, serious message. He felt that *David und Goliath* might, for this reason, establish itself over many other farces in the repertoire of the German theatre. Erich Metzger praised the

---

[1] F. E. is probably Fritz Engel who was a critic for the *Berliner Tageblatt*.

play's delicious satire, its wicked, grotesque humour, the sparkling language and the concise, confident structure. Franz Leppmann, who thought that this was a typical Kaiser drama despite its lack of "Telegrammstil", was especially impressed by the inventiveness of Kasier's ideas here. However, there were some dissenting voices. The reviewer for the *Deutsche Zeitung* (293) disliked the double standards of Kaiser's supporters. He felt that, if this comedy had appeared under the name of a lesser writer, it would not have been performed and would have been dismissed by these critics as styleless, empty, unfunny and tasteless. In particular, he found Kaiser's wordplay thin and laboured. Another reviewer (301) did not see this comedy as characteristic of Kaiser and described the figures as contrived and soulless.

Emil Lind's production managed to achieve the strong theatrical effects for which he was aiming (298). The curtain, depicting the horrific scene of a David bathed in red light and a Goliath with blood streaming from his brain, set the grotesque mood of the production. The stage designs were also exaggerated – the sheer wretchedness of Möller's attic offered a stark contrast to Magnussen's grand but tasteless abode (296). Mysing, however, felt that Lind, out of anxiety lest the play might appear too much like a "Volksstück", had made the production slightly too exaggerated and caricatured. Another critic (301) complained that the acting suffered because of the production's clash

of styles, because of its mixture of traditional comedy and modern "Marionettenstil". Albert Steinrück (Möller) seemed influenced by Wedekind (297); Heinz Salfner as Magnussen presented a grotesque, brutal caricature (298, 300); the minor characters were depicted successfully as "Spiessertypen" (297). The reviewer for the *National-Zeitung*, though, was critical of the acting which, at times, seemed to degenerate to provincial standards. Still, despite these reservations, Kaiser's drama achieved a powerful comic effect, to which the public success testified.

In Berlin, there were some slight qualms regarding the ethical implications of Möller's behaviour in outwitting Magnussen. Metzger enjoyed the comedy but thought that Möller was a rogue and swindler and that the play's "moral" could not be imitated in real life. Mysing found the ending more satisfying than Kaiser's usual endings – even though it was morally risqué! Elsewhere, more conservative critics in the provinces were less tolerant. Rudolf Raab, at the 1922 Karlsruhe production, disliked the tastelessness of the ending, through which Kaiser appeared to be justifying his own criminal behaviour.'' Once more, Kaiser incurred the wrath of the critics in Munich. Those critics attending Kurt

---

''"Aus der Geschichte des Sparkassenbeamten Sophus Möller [...] hätte sich zum mindesten ein brauchbares Lustspiel formen lassen, wenn der Verf[asser], abgesehen von der saloppen Sorglosigkeit im Aufbau, nicht auch noch auf die Geschmacklosigkeit verfallen wäre, den Schluss zu einer Art Selbstverteidigung seiner sattsam bekannten persönlichen Schicksale zu benutzen" (Rudolf Raab, *Die schöne Literatur*, 23, 1922, 399).

Stieler's production at the Residenz-Theater there (1925) were especially hostile towards Kaiser's drama. Dr. Eduard Scharrer rejected such a despicable comedy which proclaimed that the ends could justify even the most dubious means and which had the audacity to quote from the Biblical David and Goliath story in support of Möller's actions.'' Although L. G. Oberlaender acknowledged that this production was a well-deserved success, he objected to the tasteless ending and to Möller's questionable behaviour:

> Auf diese Geschmacklosigkeit und die mehr als merkwürdige Bibelauslegung näher einzugehen, ist nicht der Mühe wert. Der schwerste Mangel dieser Komödie, die in Wahrheit eine literarisch aufgeputzte Posse ist, liegt in dem moralischen Defekt. Nur seine mit Nachdruck als beschränkt und hausbacken geschilderte Frau hat eine zaghafte Missbilligung für Möllers Unsauberkeiten. Mit dessen Sophismen kann jeder Schwindler und Schieber sich als Schlaukopf brüsten.''

''"Als den Geldhunger und den Unwert des Geldes verspottende Farce könnte dieser theatralische Vorwurf akzeptiert werden, da aber dieser tatsächliche Zuchthauskandidat Möller wie der lachende Philosoph am Ende behauptet, der Zweck könnte selbst die bedenklichsten Mittel heiligen und sich schliesslich anmasst, die Bibelstelle des Kampfes zwischen David und Goliath als Beweiskraft seines Handelns vorzulesen, muss eine solche 'Komödie', die innerlich morsch und faul ist, abgelehnt werden" (Dr. Eduard Scharrer, n.d., n.s., GKC).

''L. G. Oberlaender, *Allgemeine Rundschau*, No. 5, 29.1.1925, p. 82.

Die Flucht nach Venedig

Die Flucht nach Venedig, a "Schauspiel in vier Akten", was written in 1922 and published in 1923 (Berlin: Die Schmiede). It was quickly translated into English (1923) and into Czech (1924). Surprisingly, Schürer does not include this play among Kaiser's "Frauenstücke", even though it has much in common with *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus* but sees it as continuing Kaiser's "criticism of the Expressionist poet".[20] Like these two plays, it has a female protagonist, a small cast, a complex, tightly constructed plot and it keeps to the three unities. As well, the same complaint can be raised here which was made with regard to these earlier plays – that the action is contrived (in particular, the subplot with the Englishman's wife) and that the character motivation is, at times, unconvincing. Although not set in France, *Die Flucht nach Venedig* still has a non-German setting (Venice) and the action also takes place in the past. Again, it is only superficially an historical drama since it is concerned primarily with psychological developments and the relationship between two people (Alfred de Musset and George Sand). Once more, there is a certain amount of daring sexual content – Sand's bisexuality and lesbianism.

The main difference is that this play does not present an act of self-sacrifice on the part of the female protagonist but examines the problem of the artist, as

---

[20]Schürer, *Kaiser*, p. 180. See also pp. 140–53.

represented by two opposing artist-types: Musset and Sand. Kenworthy, however, unlike Schürer, included *Die Flucht nach Venedig* in the same group of plays as *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*, considering it also as modelled on the French "pièce de chambre".[21] Just as in *Die Bürger von Calais* and *Das Frauenopfer*, the treatment of history is free. Two years (1833–34) are crammed into one day and there are anachronistic references to Flaubert and Mallarmé.[22] At times, the language is reduced to extreme "Telegrammstil".

The premiere of *Die Flucht nach Venedig*, which was the first of three Kaiser premieres in 1923, took place at the Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg on 9.2.1923.[23]

---

[21]Kenworthy, p. 190.

[22]See Kenworthy, p. 165 and Schürer, *Kaiser*, p. 242, note 22. Kaiser, in his essay "Historientreue" (1923), considered it the poet's job to order and make sense of the chaos of history. He justified his own use of anachronisms in *Die Flucht nach Venedig* and *Gilles und Jeanne* by arguing that the poet has the right to modify historical facts according to his artistic purpose: "Wenn Flaubert das Unglück hatte, einige Jahrzehnte zu spät aus Ägypten heimzukehren, so beschönige ich das Malheur mit glättenden Händen durch meine nachgesetzte Datierung. Denn dichterisch-sachlich gehört er in die Sphäre der früheren George Sand hinein. Darauf kommt es an; nicht, was sich kalendermässig ereignet, ist wichtig –, sondern was geistig funktioniert gilt. Man muss Gefühl für den Kalender haben und ihn zart korrigieren. [...] Fehlte mir ein Stern – ein Erdteil: ich würde ihn entdecken" (*Werke*, ed. Huder, IV, 577–78).

[23]Georg Decker (304), in his review of the Nuremberg premiere, reported that there was a premiere of the play on the same day in Prague. Dr. Viktor Lederer, in an undated review in the GKC, also referred to an Uraufführung of *Die Flucht nach Venedig* at the Deutsches Theater in Prague, with Blanche Dergan as Sand. Coincidentally, Kaiser was in love with the same Blanche Dergan (1892–1957), an Hungarian actress, when he became interested in the subject-matter for this play – see Klaus Petersen, "Das Wort tötet das Leben. Möglichkeiten des Künstlertums in Georg Kaisers Drama *Die Flucht nach Venedig*," *Colloquia Germanica*, 11 (1978), 149–65. Huder dates the premiere of the Czech translation of the play at the Ständetheater, Prague, on 8.3.1924 – Kaiser,

The reaction of the local critics was mixed and the public response rather cool (305). One reviewer (305) left the theatre feeling empty despite all the fine-sounding language. Although he found the play intellectual, clever and of some interest, it was not exactly enthralling. Georg Decker (304) was more favourable. He considered the drama worthwhile because it contained more passion and feeling than was usual for Kaiser. The subject-matter seemed to have made this normally rational, cool playwright more responsive to his impulses and emotions. Consequently, there were many scenes not at all typical of Kaiser. Also, as was to be expected, *Die Flucht nach Venedig* was technically accomplished. Jo Lherman[n] (303), who praised the play's closed, concentrated form and its finely crafted structure, saw the drama as rising artistically above Kaiser's tendentious, programmatic political works. Even the inadequate performance was unable to weaken for him the play's powerful effect. Lherman[n] thought that Merck's production was not tight enough and that Gerth (Musset) was poor. Ernestine Costa's Sand was effective and praiseworthy, although the Munich actress did not succeed completely in filling this puppet-like figure with life (303, 305).

Shortly after the Nuremberg premiere, *Die Flucht nach Venedig* was presented on 27.3.1923 for the first time in Berlin at the Kammerspiele des Deutschen Theaters. However, this performance was far from an overwhelming success. On

---

[23](cont'd)*Werke*, VI, 871.

the whole, the Berlin critics viewed the play unfavourably. Mysing (309) was surprised that authors were still treating a theme as dated as the Musset-Sand love affair, about which so much had already been written. He was also sceptical of writers who presented their fellow writers on the stage, because they tended towards a self-indulgence which undermined dramatic effectiveness. He thought that Kaiser's *Die Flucht nach Venedig* was only a mediocre work and that it contained two basic mistakes. Firstly, the Musset-Sand conflict was not dramatic enough to sustain four acts. As a result, Kaiser had filled out the play with the rather unconvincing subplot (the Engländer). Secondly, Kaiser's style seemed unsuited to the historical setting. His frantic "Telegrammstil" was inappropriate to a period noted for its loquaciousness and sentimentality. For Fritz Engel (310), Kaiser's subject-matter possessed autobiographical value. He saw the play as a self-defence by Kaiser, as a defence of the cool artist-type. Kaiser would have preferred to be like his Musset since he was usually taken for a George Sand. The drama itself, with its dated techniques (characters not noticing each other on the stage; the "Lauschszenen") and its uneven language (partly long-winded and bombastic, partly compressed to the point of incomprehensibility), was a lost cause. Ernst Heilborn (306) felt that the play's final sentence ("Das Wort tötet das Leben") was equally applicable to Kaiser's "Präparaten-Dramatik". Once more, Heilborn complained that Kaiser's style was not that of a

writer who really abandoned himself to his characters. For Friedrich Düsel (307), Kaiser was mistaken in trying to present his literary theme in a literary style. Such a subject-matter needed to pulse with life, if the figures were not to remain schematic.

According to Engel, Bernhard Reich's production could not save the play. Mysing was surprised by how little Reich had done to make the text more effective and felt that the atmosphere of Venice had not been brought out enough. The production's only consolation was the acting, especially the talented performance of Agnes Straub, who seemed very suited to her role as George Sand (308, 309). There was just some thin applause and this was mainly intended for the actors (309, 310).

In 1925, the reviewer for the *Allgemeine Rundschau* (311) objected very much to *Die Flucht nach Venedig*, when it was produced at the Munich Schauspielhaus. He disliked Kaiser's distorted, historically incorrect treatment of his protagonists, which reduced Sand to an unscrupulous whore and Musset to a weakling and which presented a perverted relationship between Sand and Das deutsche Fräulein. For once, Kaiser had created a boring work, mainly because of its "Papiersprache". Also, this critic could not interest himself in the characters, who lacked life.

Agnes Straub, who had played Sand in Berlin, appeared in a "Gastspiel" at the Düsseldorf Schauspielhaus in 1929. The reviewer for the *Düsseldorfer Lokalzeitung* (312) thought

that such a part must have been appealing to an actress like Straub, who was able to maintain a middle position between intellect and passion. There was a certain ironic superiority in every situation so that she did not abandon herself completely to her emotions. For this critic, the play's weakness was the contradiction between its elevated language and its realistic psychological detail. Also, the realistic acting of the guest performers was totally inappropriate. This "Gastspiel" proved disappointing because the acting in general was only mediocre.

When *Die Flucht nach Venedig* was recorded as an "Hörspiel", Agnes Straub was chosen for the female lead since her performance as Sand in Berlin was considered one of her greatest successes. If any actress could present this difficult role effectively on the radio, then it had to be Agnes Straub.[24]

---

[24] "Dass es nur einer wahrhaften Menschenstellerin von ganz eigenartigen und ungewöhnlichen Fähigkeiten gelingen kann, diesen gleichsam abseitigen Frauencharakter in wirklich überzeugender Weise zu verkörpern – das dürfte schon nach diesen kurzen Darlegungen ohne weiteres einleuchten. Aber gerade Agnes Straub hat bereits bewiesen, in wie vollendeter Weise sie einer solchen Aufgabe gewachsen ist. Innerhalb der gewiss überreichen Zahl ihrer Erfolge war gerade diese Rolle einer der allergrössten – darüber ist die gesamte Berliner Presse bei den Aufführungen des Werkes im Deutschen Theater ausnahmsweise einmal völlig einig gewesen. [...] wenn es selbst Agnes Straub versagt wäre, die Schwierigkeiten dieser Rolle im Hörspiel voll zu bewältigen – dann gäbe es eben nach menschlichem Ermessen zur Zeit überhaupt keine Darstellerin, die dazu fähig wäre" (W. Z., *Die Dresdner Mirag*, n.d., GKC).

Gilles und Jeanne

Gilles und Jeanne, a "Bühnenspiel in drei Teilen", was written in 1922 and published in 1923 (Potsdam: Kiepenheuer). It was dedicated to Fritz Stiedry.[25] This play is one of Kaiser's later works which has caused problems of categorisation for his critics. At times, it is difficult to decide exactly which of these later plays should still be considered Expressionist in the style of Kaiser's earlier Expressionist dramas: *Die Bürger von Calais*, *Von morgens bis mitternachts*, the *Gas*-trilogy and *Hölle Weg Erde*. Kenworthy describes *Gilles und Jeanne* as "in many ways, one of Kaiser's most expressionistic dramas" and thought that here Kaiser was paying "tribute to the mode of the Expressionist 'ecstatic' theatre".[26] Likewise, Schürer refers to *Gilles und Jeanne* as "one of Kaiser's latest but decidedly Expressionistic plays".[27] He considered it and *Nebeneinander* "Kaiser's last original Expressionist plays".[28] However, in contrast, Steffens writes: "*Gilles und Jeanne* (1922) und *Gats* (1924) haben mit 'Expressionismus' nichts mehr zu tun".[29] Paulsen remarks accurately that the label "Expressionist" is often applied to later dramas like *Gilles*

---

[25]Dr. Fritz Stiedry (1883–1968), the composer and conductor, was a friend of Kaiser's – see Schürer, *Kaiser*, p. 133. The *Frankfurter Allgemeine* reported, on 11.3.1958, that Stiedry had interrupted his work as a conductor for the New York Metropolitan Opera to finish his adaptation of *Der gerettete Alkibiades* as an opera. I have no evidence whether this opera was finished.
[26]Kenworthy, p. 70.
[27]Schürer, *Kaiser*, p. 120.
[28]Schürer, *Kaiser*, p. 123.
[29]Steffens, p. 99.

und Jeanne unthinkingly:

> Danach [1920] schwoll die expressionistische Welle bei Kaiser wieder ab. In *Gilles und Jeanne* (1922) und *Gats* (1924), die man gewöhnlich bedenkenlos den expressionistischen Dichtungen zuordnet, ist das Expressionistische bereits zu einem blossen technischen Hilsmittel geworden, und auch das verschwindet nach 1924 fast spurlos aus Kaisers Werk.[30]

Although *Gilles und Jeanne* contains many Expressionist elements, it is too stylistically complex to be labelled simply an "Expressionist" work. It is really a stylistic hybrid, containing an amalgamation of features not only from Kaiser's Expressionist dramas but also from his "Frauenstücke" and from the group of plays which includes *Die jüdische Witwe*, *König Hahnrei* and *Der gerettete Alkibiades*. The extreme "Telegrammstil", the mixture of reality, mysticism and the visionary, the light and colour symbolism and the theme of regeneration are all features to be found in his major Expressionist dramas. The play shows how the vilest of men, Gilles de Rais, is transformed by the purity of Jeanne d'Arc. As a "Neuer Mensch", he confesses to his crimes and dies a second Christ. Schürer says of the ending: "Gilles's sudden elevation is a shock for the audience, since the combination of idealistic messianism and superhuman criminality is repulsive."[31]

---

[30] W. Paulsen, *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes* (Tübingen: Niemeyer, 1960), p. 55.

[31] Schürer, *Kaiser*, p. 122. Likewise, when *Gilles und Jeanne* was staged for the first time in Halberstadt (1926), the critic for the *Halberstädter Zeitung* (322) complained that Gilles's crude, sensual lust for Jeanne made his transformation unconvincing. The effectiveness of the transformation, as presented by Walther Süssenguth in the main role, was undermined by his earlier animalistic

Kenworthy saw the play as a series of stations in the manner of *Von morgens bis mitternachts.*[32] Its use of open form within a tripartite structure can also be found in *Hölle Weg Erde* and *Der gerettete Alkibiades*

Despite not having closed form, *Gilles und Jeanne* still has several features in common with "Frauenstücke" like *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*. Although it is concerned primarily with Gilles's process of regeneration, there is a leading female figure. Also, Jeanne's self-sacrifice and idealised purity is very similar to the elevated behaviour of the Gräfin and of Sylvette. Again, there is a French historical setting, but once more Kaiser's preoccupation with psychological developments and relationships predominates. There is a similar combination of the erotic and macabre as in *Der Brand im Opernhaus*. In common with *Die jüdische Witwe*, *König Hahnrei* and *Der gerettete Alkibiades*, *Gilles und Jeanne* reexamines a traditional theme – this time, the Jeanne d'Arc legend. Together with these plays, it has open form, a massive cast and a certain amount of background colour, of pageantry, pomp and ceremony. Kaiser's essay "Historientreue" applies, as well, to *Gilles und Jeanne* – there is an anachronistic reference to the discovery of America.[33] Moreover, Jeanne's mission is not to save France but to transform the vilest of men, Gilles.

---

[31](cont'd)behaviour.
[32]Kenworthy, p. 70.
[33]See Kaiser, "Historientreue," in *Werke*, ed. Huder, IV, 578.

Gilles und Jeanne was premiered on 2.6.1923 at the Altes Theater, Leipzig, where the local critics had mixed feelings.[34] This treatment of the Joan of Arc theme made Erich Michael (313) now appreciate Schiller's *Jungfrau von Orleans*. He could only enjoy Kaiser's first three scenes, despite some grotesque moments, and was bitterly disappointed by the rest. This contrived work, with its pipe-smoking king and references to American brothels, was a lost cause. In contrast, Georg Witkowski (314), who described Kaiser favourably as "der Sudermann des Expressionismus" on account of his theatricality, considered the two court scenes the highpoints of the play, especially the intense third part with its ceremony and careful build-up. However, Kaiser's abundant "lyrische Expektorationen" undermined the dramatic effectiveness of *Gilles und Jeanne*. He felt that the second part would have been improved if, instead of Gilles's descriptions of his desires and disappointments regarding the six false Jeannes, his experiences with just one of them had actually been depicted. The use of monologues was inappropriate and ineffective here. Although this play did not have lasting value, Witkowski was still grateful for such a drama compared to other new contemporary works. For Hugo Grothe (315), this was the most enthralling and satisfactory premiere of the year in the municipal theatre. Despite the torturously contrived action and characterisation, despite

---

[34]Schürer dates the premiere of *Gilles und Jeanne* incorrectly as taking place in 1924, *Kaiser*, p. 16.

Gilles's long, hysterical monologues, the theme of *Gilles und Jeanne* was powerful and stimulating. The audience's loud applause seemed more intended for Dr. Kronacher's accomplished production rather than the author. Grothe praised Lothar Körner's performance as Gilles and Kronacher's fine presentation of the masses in the final court scene. Michael, who was impressed by the production and the acting, felt that the play was successful because its combination of seriousness and the grotesque appealed to contemporary theatregoers.

In August 1924, Wilhelm Dieterle, a former actor for Max Reinhardt, opened his short-lived Dramatisches Theater in Berlin with a production of *Gilles und Jeanne*.[35] Compared to other commercial theatres, this was to be an idealistic enterprise which aimed to present struggling and unknown playwrights (319). Needless to say, Dieterle's theatre soon went bankrupt (321)! On the whole, the Berlin critics were negatively disposed towards Kaiser's text. Ihering (316) dismissed *Gilles und Jeanne* as a regressive step for Kaiser and as a sterile minor work. This modern dramatist was approaching here the extravagant bombast of Grabbe and the nebulous hysteria of Wagner. Ihering felt that, as in Grabbe's *Don Juan und Faust*, Kaiser's choice of subject-matter was too extreme. Indeed, the contrast between

---

[35]Rühle first dates this production on 29.8.1924, but refers incorrectly to it as an Uraufführung, p. 505. Later, he gives the date 28.8.1924, although he now acknowledges the earlier Leipzig premiere, p. 703. None of the reviews offers an exact date for the production.

the protagonists was far too great. Because they were such total opposites, there was no interaction between Gilles and Jeanne; because they were on such different tracks, they could only offer two monologues. From Wagner, Kaiser had borrowed the motif of sacrifice and redemption. Ihering thought that Kaiser's technique had been unable to overcome these dated features and that there was too much of a contradiction between the modern style and old-fashioned content. Mysing (318) complained that Kaiser's play, with its mixture of Naturalist, romantic-mystical and parodistic elements, was over-rational and over-contrived. This work, which lacked depth and plausibility, was too confused to satisfy an audience with simple tastes. Despite its many theatrically effective features, Mysing concluded that the necessary stylistic unity was missing. For Max Meyerfeld (319), Kaiser's reduction of a major historical event to the simplest erotic formula betrayed his lack of respect for history. He thought that Kaiser should have tried to arouse the spectator's sympathy for a monster like Gilles. However, one was not moved at all emotionally by this drama. Another reviewer (321) condemned *Gilles und Jeanne*, despite its many theatrical effects, as a boring affair on account of Kaiser's cool detachment from his own work.

Alfred Mühr (317), who was doubtful of the lasting literary value of *Gilles und Jeanne*, described Karl Vogt's production as simple, conscientious and effective. However, although the masses were lively, he would have preferred the

rather tame peasants to have been presented more aggressively and threateningly. There was praise for Hans Poelzig's simple, atmospheric sets which toned down Kaiser's intellectual excesses with warm colours (317, 319). Ihering was impressed by the seriousness of the acting and considered the production a good beginning for the new theatre. Wilhelm Dieterle (Gilles), in particular, was assured and very talented. This was considered the best performance of the evening, although the ensemble was generally of a high standard (317, 318, 319). Dieterle's Gilles was sentimental rather than daemonic (318). Hubert von Meyerinck presented a caricatured king – simple, effeminate and with a squeaky voice (317). Maria Eis, who was too weak and monotonous, offered the least satisfying performance (316, 317).

According to Mysing, the public seemed rather disappointed at the end of the performance and their applause could have been louder. He attributed the blame to Kaiser's text – its weaknesses were too obvious and it could not be considered one of his best dramas. Meyerfeld described the public response as merely an "Achtungserfolg". Another critic (320) reported that, despite the good production, the audience lost interest more and more towards the end of the evening because of Kaiser's extremely confused plot which was overburdened with mystical, erotic and political elements.

Surprisingly, taking into consideration Kaiser's earlier problems with the censors and with moralistic critics, none of the reviews in my possession raised any prudish objections to the play's mixture of the macabre and the erotic.

Nebeneinander

Nebeneinander, "Volksstück 1923 in fünf Akten", was written and published in 1923 (Potsdam: Kiepenheuer). It represented a new departure for Kaiser, who offers here three simultaneous plots side by side. Each of the five acts in the symmetrically constructed work contains three parallel scenes. The first plot is a typically Expressionist "Stationendrama" which depicts the various stages in the downfall of a "Neuer Mensch". Once more, small beginnings have massive implications. The Pfandleiher, on discovering a letter from a customer to his former lover, is suddenly thrown out of his normal routine. The natural urge of this "Neuer Mensch" to help a fellow man, even though a perfect stranger, is reminiscent of the Spazierer's behaviour in *Hölle Weg Erde*. This plot is typically Expressionist with its open form, its types , its themes (the "Neuer Mensch"), its "Telegrammstil", its topicality and social criticism – the pawnshop is a very apt symbol for such bad times, for such a period of poverty and rampant inflation. The second plot, which shows Luise's romance with the engineer Franz

Krüger after she has been jilted by Neumann, is a parody of the sentimental, bourgeois country idyll. The third plot, depicting the shady business dealings of the unscrupulous opportunist Neumann, is nearer to the "Schieberwelt" of Carl Sternheim. The rise of this con-man contrasts completely with the Pfandleiher's downfall. Neumann (note the name!) represents the modern speculator type who has replaced the "Neuer Mensch"; he is the heartless type who can succeed even during such dire inflationary times – "der Typ, der durchkommt".[30]

Schürer describes *Nebeneinander* and *Gilles und Jeanne* as "Kaiser's last original Expressionist plays".[31] However, *Nebeneinander* transcends Expressionism both stylistically and thematically. The three subplots each have their own individual style and only the Pfandleiher plot can be considered Expressionist. In addition, Kaiser distances the spectator from the "Neuer Mensch" in two ways. Firstly, the Pfandleiher gains insight into his own behaviour during the course of the action.[32] He criticises his unthinking

---

[30] Kaiser, *Nebeneinander*, in *Werke*, ed. Huder, II, 342.
[31] Schürer, *Kaiser*, p. 123.
[32] Kaiser noted this difference between the Pfandleiher and the protagonists of *Von morgens bis mitternachts* and *Kanzlist Krehler*: "*Nebeneinander* ist Endstück einer Trilogie, die nicht gleichen Stoff und gleiche Figuren verbindet, sondern derselbe Aufruf dröhnt dreimal: aus *Von morgens bis mitternachts* – *Kanzlist Krehler* – *Nebeneinander*. Dreimal springt die Mittelperson das besondre Ereignis an – mit simpelstem Zufall stösst es sie aus ihrem Alltag, staunend in Möglichkeiten von unermesslicher Weite. Zu keinem Ziel laufen Kassierer und Kanzlist – beide stürzen in die Verzweiflung der Untat ab. Doch der Pfandleiher erreicht den Gipfel, der Ausblick zulässt" ("Brief an Hans Theodor Joel," March 1924, in *Werke*, ed. Huder, IV, 583).

idealism, realising that he has over-reacted and considering himself "einen halben Narrenhans".[39] However, he is not bitter, he understands that it is too early to change the world and commits suicide so that what little idealism he still has will not be destroyed. Kaiser's treatment of the "Neuer Mensch" is realistic; utopianism is no longer possible now. The Pfandleiher is an exception in a world dominated by the Neumann type, in a ruthless, uncaring society, typified by the slogan "jeder gegen jeden - knock-out!".[40] He dies an isolated figure, as society at large is indifferent to his problems. Indeed, it is highly symbolic that the "Neuer Mensch" is destroyed and that Neumann prospers. Secondly, we are distanced from the Pfandleiher's actions by the play's structure. Because of the dramatic irony generated by the two other simultaneous plots, we are aware, all the time, of the pointlessness of his behaviour. Moreover, the happy ending of the Luise plot with her marriage to the engineer emphasizes the sheer absurdity of the Pfandleiher's efforts. With *Nebeneinander*, Kaiser rejects his earlier Expressionist idealism. In a later remark, Schürer saw *Nebeneinander* as Kaiser's first step towards greater realism, towards "Idealistische Sachlichkeit".[41] Steffens writes:

> *Nebeneinander* (1923) ist Neue Sachlichkeit und ebenso wie *Silbersee* (1932) die Lösung eines im Expressionismus gestellten Problems ausserhalb des Expressionismus: die persönliche Verantwortung des

---

[39] Kaiser, *Nebeneinander*, in *Werke*, ed. Huder, II, 337.
[40] Kaiser, *Nebeneinander*, in *Werke*, ed. Huder, II, 327.
[41] See Schürer, *Kaiser*, pp. 128-29.

> Menschen im gesellschaftlichen Prozess und in der Staatlichkeit wird neu betont, die passiv-verschwärmte Utopie des 'vom Ich zum Wir' einer Revision unterworfen.'[3]

Like *Von morgens bis mitternachts*, it is also very much a Berlin play. Without doubt, on account of its stylistic accomplishment and thematic depth, *Nebeneinander* must be considered one of Kaiser's major dramas of the 1920's.

Nebeneinander was premiered at the Lustspielhaus Die Truppe in Berlin on 3.11.1923. Rühle, who described it as "eine schmerzlich-ironische Paraphrase zu *Hölle Weg Erde*",[4] reports that Die Truppe (founded by Berthold Viertel and Reinhard Bruck) was, with Heinrich George's "Schauspielertheater" and Jo Lhermann's "Das Theater", one of a number of short-lived "Schauspielergemeinschaften" which had been created in opposition to the artistic stagnation of the conventional theatres. The Berlin theatres were going through a crisis in 1923 – audiences were poor, trivial plays predominated and film-work was disrupting the ensembles. Die Truppe presented eight productions during the six months of its existence.[5] This premiere of *Nebeneinander* was one of Kaiser's greatest successes in Berlin (323, 324, 340); Jacobsohn (325) considered it Die Truppe's first artistic success.[6] However, by now

---

[3] Steffens, pp. 99–100.
[4] Rühle, p. 183.
[5] See Rühle, p. 425 and pp. 480–81.
[6] According to Rühle, this premiere of *Nebeneinander* "brachte für Kaiser den ersten populären Erfolg in Berlin" (p. 481). However, he also describes the 1919 Volksbühne production of *Gas I* as achieving "den von Kaiser lange gesuchten Publikumserfolg in Berlin" (p. 124). Cf. reviews nos. 8, 9, 75.

Expressionism seemed out of favour. Whereas the public were indifferent towards the tragedy of Kaiser's "Neuer Mensch", they were delighted by the roguish Neumann (324). According to Ihering (340), Rudolf Forster achieved his breakthrough in Berlin with this role.

Still, the critics had mixed feelings towards Kaiser's text. Hans Knudsen (327) dismissed the play as an unnecessary, mediocre work which any Expressionist Sudermann could have written. There were complaints that Kaiser's superficial treatment of his themes offered no deep insights into contemporary life and that, as usual, his initial idea was better than the end-result (326). Another reviewer (328), who believed traditionally in organic form and a selective artistic process, objected to Kaiser's unrestrained fantasy. This grotesque, tasteless, Expressionist drama only gave a distorted caricature of the contemporary period. He concluded that a writer like Kaiser should refrain from moralising and writing "Volksstücke". Jacobsohn, for whom this playwright's hysterical protagonists had started to become monotonous, thought that Kaiser had descended from his rarefied heights with this play and now had both feet planted on the ground. Moreover, Kaiser had made a major advance in that he had not resorted to pathos in presenting the Pfandleiher's fate. For Emil Faktor (323),[‘‘] *Nebeneinander* was successful not because it

---

‘‘Faktor remarks in this review that *Die jüdische Witwe* had still not been performed. However, he was unaware of its 1921 premiere in Meiningen.

was of higher literary quality than previous works – indeed, plays like *Von morgens bis mitternachts* were richer – but because of its structure. Here, Kaiser had been able to develop his themes to a conclusion and the form was not over-complex and confused. Yet Faktor had some quibbles. He found the Pfandleiher's fate improbable because there were not that many pawn-brokers who would abandon their business to save a fellow human being; the Neumann plot was sharply drawn but cheap at times; the Luise plot, with its platitudes and homely wisdom, was weak and unsatisfactory. Still, Kaiser was an "Aktualitätsgenie" and the abundance of his themes was apparent.

Berthold Viertel's production, with its spirited acting, was loud and frenzied (323, 328). George Grosz's stylised sets were colourful and aggressive (323, 324).[47] In particular, the police-station was distinguished by a red gallows (324). Ludwig Sternaux (324)[48] was disturbed by Viertel's realistic presentation of the characters, which contradicted Grosz's caricatured sets. Although acknowledging the liveliness of the production within each scene, Jacobsohn complained that Grosz's individual setting for each scene destroyed the performance's overall tempo. He would have preferred no sets at all to the fourteen pauses between the fifteen scenes, which, because there was no

---

[47]There are two photographs of Grosz's sets in Steffens, p. 134.

[48]Ludwig Sternaux (1885–1938) wrote theatre reviews for the *Berliner Lokal-Anzeiger* and the Berlin *Tag*. See Rühle, p. 1176.

"Drehbühne", destroyed the atmosphere and the rhythm of the production. At least the cast presented a wide range of authentic, sharply-drawn contemporary types, even if Forster was too aristocratic and not "Berliner" enough for his part. Other critics (324, 326) were not really satisfied by the ensemble in general which was only mediocre. Nevertheless, the public success was not to be denied.

The following year (1924) witnessed performances of *Nebeneinander* at the Munich Kammerspiele and at the Raimund-Theater in Vienna, where it was favourably received. There was lively applause because the audience seemed pleased that they had been able to understand relatively easily a drama by Georg Kaiser. Alfred Polgar (329) also enjoyed this stimulating, entertaining play and was very amused by the Neumann scenes. Although the sets were too crude and overdone, Dr. Beer's was a spirited, intense, colourful production. Pallenberg was impressive as the Pfandleiher. Just as Neumann had been acclaimed in Berlin, the critic for the *Allgemeine Rundschau* (330) in Munich described this unscrupulous con-man as a marvellous caricature, but was unmoved by the Pfandleiher's tragedy. This excellent production, in which Marlé offered a fine performance in the main role, was a success.[‘’]

George Grosz's set designs were used again when *Nebeneinander* appeared at the Düsseldorf Schauspielhaus (16.4.1925). By now, the play had been performed in numerous

---

[‘’]M., n.d., n.s., GKC.

theatres (332) and had been presented earlier in Düsseldorf by Saladin Schmitt's troupe from Bochum. However, Felix Emmel's production was considered better, mainly because of Friedrich Rosenthal's excellent, convincing performance as the Pfandleiher (331). The problems, which Grosz's sets had caused in Berlin (the slow scene-changes), were resolved in Düsseldorf. On the basis of Grosz's designs, Franz Mertz had constructed sets which could be quickly assembled. The production, using a "Drehbühne", was able to maintain a lively tempo. As well, slides added to the effect (333). Also in contrast to Berlin, the Pfandleiher dominated the performance and not Neumann (332). Friedrich Rosenthal's powerfully tragic performance was the highpoint of the evening (333). The critic for the *Düsseldorfer Zeitung* (332) was able to empathize with this moving figure. Because the inflationary period was over, *Nebeneinander* was now considered dated and only of literary-historical value (333). Still, Emmel's impressive production, with its capable cast (334), was performed thirteen times and was a deserved success.[50] The critic for *Freiheit* could not really explain why Kaiser's plays were successful; they were applauded especially by the bourgeoisie, who seemed unaffected by his satire.[51]

---

[50] anon., *Germania*, 20.5.1925.

[51] "Worin das Geheimnis des Erfolges der Theaterstücke von Georg Kaiser liegt, ist schwer zu sagen. Will Kaiser das Bürgertum frozzeln, indem er ihm die Bestandteile der heutigen Gesellschaft unter die Nase hält? Und trotzdem – gerade das Bürgertum stellt seine eifrigsten Verehrer. Es scheint allerdings, als ob sie die höhnende Lauge nicht beisst, mit der Kaiser seine Stücke übergiesst. So war es

When *Nebeneinander* was produced the following month (May 1925) for the first time in Cologne at the Schauspielhaus, one critic (335) felt that it had arrived there too late. With the stabilisation of the mark there had also been a stabilisation of moral values, so that shady dealers like Neumann no longer had the same resonance. Since it was so indebted to the "Schieberjahr" 1923, the only possible season for producing the play was 1923–24. Just as in Düsseldorf, this critic in Cologne considered *Nebeneinander*, in 1925, merely of literary-historical value. Dr. Walter Schmits (337), who was very hostile towards the play, found the Neumann plot boring and out-of-date. He thought that such an insignificant, contrived work had only been performed because of Kaiser's name and because of the Berlin critics who, out of touch with the educated public at large, had made Kaiser more important than he really deserved. For another reviewer in Cologne (336), the disjointed structure of *Nebeneinander*, with its three plot strands, threatened to destroy the audience's identification with the Pfandleiher's warm humanity. In addition, the satire and social criticism of the two other subplots was not biting enough.

Otto Liebscher's lively, colourful, fast-moving production presented the play like a revue (335). Dr. Hermann Unger's clever music was adapted to the different settings – the Neumann scenes were accompanied by modern

---

s''(cont'd)auch bei der Erstaufführung von *Nebeneinander*" (anon., *Freiheit*, 23.4.1925).

dance and jazz music, the Luise scenes by sentimental pseudo-folksongs and the music for the Pfandleiher's scenes was more introspective (335, 336). To emphasize the play's cinematic qualities, slides were projected onto the curtain, listing Kaiser's works and indicating the settings of the various scenes (335, 338). The acting was generally good and, although the audience were initially restrained, there was louder applause at the end, mainly for the fine production (338). Wolf Benekendorff as the Pfandleiher was applauded the most (335, 336).

The main problem for the many directors of *Nebeneinander* was deciding on a suitable stage design. Grosz's individualised sets had been criticised in Berlin because the fourteen scene-changes destroyed the rhythm of the premiere. In contrast, Felix Zimmermann (339), attending a second production of the play directed by Berthold Viertel, this time on 10.12.1925, suggested that the play's title should not be ignored. He would have liked an experimental production, in which the stage was divided into three parts, with each section presenting a different setting – on the left part of the stage, the Pfandleiher action, in the middle, the Neumann plot and on the right, the Luise plot. This "Simultantheater" would allow the scenes to be presented very swiftly, as scene-changes could be indicated simply by a change of lighting. It would also be possible for two scenes to be presented simultaneously, with the dialogue of one scene filling out the pauses in the

dialogue of another scene on the stage at the same time. For Zimmermann, the play became too disjointed when the fifteen scenes were presented consecutively. Of course, Berthold Viertel's production was unable to present this "Simultantheater". Elsewhere, Franz Sondinger was fortunate in that the Theater in der Klosterstrasse, where he produced the play in 1926, had two side stages which he used in addition to the main stage.[52] Erich Ziegel's production in Hamburg only used partial, representative sets, which allowed extremely quick scene-changes[53] and Dr. Thur Himmighoffen's production had an unusual stage design:

> Hans Wildermann hatte hierzu ein eigenartiges Bühnenbild entworfen. Der Schauplatz zerfiel in zwei Teile, die sich im Hintergrunde im rechten Winkel trafen. Jeder in einem Holzrahmen schräg stehend. Links war das Zimmer des Schleuseninspektors, rechts die Wohnung Borsigs. Bei den Umwandlungen klappte man einfach die Holzrahmen auseinander und hatte dann Pfandhaus, Kasino, Pension oder Polizeirevier. Aber selbst der schnelle Szenenwechsel konnte über die innere Zerrissenheit des Werkes nicht hinwegtäuschen.[54]

Provincial critics had problems deciding whether Kaiser's subtitle describing the play as a "Volksstück" was really applicable or not. Schmits (337) thought that it was called a "Volksstück" because, like *Kolportage*, it partly contained parodistically sentimental "Kitsch". Zimmermann (339) felt that Kaiser was not naive enough or involved emotionally enough to write a proper "Volksstück". There was

---

[52]H. S-l., n.d., n.s., GKC. Although this review does not give any more details, there was a Theater in der Klosterstrasse in Berlin.
[53]M. A. M., n.d., n.s., GKC.
[54]anon., n.d., n.s., GKC.

some doubt whether Kaiser intended this subtitle seriously or ironically. The reviewer for the *Allgemeine Rundschau* (330) in Munich was not sure whether the subtitle was a joke or whether it was being used to justify the play's loose form. Another critic described *Nebeneinander* as "zum Teil Volksstück, zum Teil Parodie des Volksstücks".[55] In Essen, Kaiser's drama was interpreted as a satire on the moralising tendencies of the traditional "Volksstück" because Kaiser's sympathies rested ultimately with Neumann.[56]

September 1931 saw the return of *Nebeneinander* to Berlin where it was produced, this time, by Karlheinz Martin at the Volksbühne. Erich Burger (341) considered the play, despite its technical virtuosity and skilful structure, no longer specially relevant. In particular, the main characters (the Pfandleiher, Luise and Neumann) seemed dated. For the critic from *Westermanns Monatshefte* (342), this work had lost its relevance because its content lacked lasting value. Looking back, Ihering (340) saw *Nebeneinander*, despite the Luise plot which belonged more to

---

[55] M. A. M., n.d., n.s., GKC.

[56] "Ein Volksstück nennt Kaiser sein raffiniert geschürztes Triptychon. Aber es ist ihm, dem nichts heilig ist, wohl nicht so ganz ernst mit dieser Bezeichnung, und man hat eher den Eindruck, dass es ihm hier um eine Satire auf die moralisierende Tendenz des guten alten Volksstückes zu tun ist. Denn das eine steht doch wohl fest, Kaisers Sympathien sind letzten Endes nicht bei dem alten Pfandverleiher, der an seiner idealen Forderung zugrunde geht, sondern bei dem schnoddrigen Schieber Neumann, der sein Mädel sitzen lässt und es zum 'Generaldirektor' einer etwas anrüchigen Filmgesellschaft bringt. Diese Szenen sind dem Verfasser denn auch am besten gelungen. Hier entwirft er ein prägnantes, aber treffendes Zeitbild [...]" (anon., n.d., n.s., GKC).

the realm of literary parody, as the beginning of the "Zeitstück". Karlheinz Martin's production tried to modernise Kaiser's text by transferring the 1923 setting to the present. For this reason, he added features typical of 1931 – there was now an interest in making talking pictures and recent hit songs were played. Ihering described the production as a failed experiment since he felt that Martin had made a basic mistake in attempting to update the drama to 1931. If it had been presented as a comedy on inflation, it might still have worked. However, the scenes were much too weak for 1931 and Kaiser would have presented everything differently, if he had wanted to portray this period. Although there was a fine cast, the production was not a success. Peter Lorre did not offer one of his best performances as the Pfandleiher and Ernst Busch was out of place as Neumann (340, 341). The public's hesitant response to the play confirmed that it was not particularly relevant to 1931 (341).

Kolportage

Kolportage, a "Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren", was first written in 1923–24 and published in 1924 (Berlin: Die Schmiede). It was translated into Czech (1924), Polish (1925) and Bulgarian (1929); it was premiered in translation in Prague (7.10.1924), Warsaw (7.3.1925) and Sofia (1929). This represented a new type of

comedy for Kaiser. Although having a Scandinavian setting like *David und Goliath*, *Der mutige Seefahrer* and *Das Los des Ossian Balvesen*, the comedy is different in style. Basically, *Kolportage* is a parody of "Trivialliteratur". The spectator should not identify with events on stage but should be distanced from them through a layer of irony. The fairy-tale plot, with the wealthy commoner marrying the impoverished aristocrat, with the inheritance, the kidnapping and the super-rich Americans, is a parody of the trashy plots of literary "Kitsch". As in *Nebeneinander*, dramatic irony is also used for distancing purposes. We know all the time that the refined aristocrat Acke is really only a beggar's son.

However, the problem with the play is that the parody, the ironic distancing, does not remain consistent right through to the end. The satire is transcended by a serious level of social criticism, which Kaiser seems to intend seriously rather than ironically, and the drama ends in a good deal of optimism. Acke, the beggar's son, who in the right environment has become the perfect aristocrat, proves that social conditions are far more important than genetic factors. Indeed, Frau Appeblom remarks that, if basic social conditions are improved and hunger and poverty eliminated, a social rebirth, a secular paradise on earth would be possible.[8] The younger generation depart for America, which is presented positively as a new land of practicality and

---

[8] See Kaiser, *Kolportage*, in *Werke*, ed. Huder, II, 405.

prosperity without restrictive class barriers, and leave behind the moribund, decadent aristocracy of Europe. What matters is not one's name or class but being a "Mensch".[1] *Kolportage* is, therefore, a mixture of light, harmless comedy and serious social implications. For Schürer, Kaiser's "idealistic Realism found its fullest expression in *Kolportage*".[2] However, he did not find Alice and Acke's transformation "psychologically motivated, for between the acts they simply turn from arrogant aristocrats into concerned human beings."[3]

Ihering (340) considered *Kolportage*, which was premiered at the Lessing-Theater in Berlin (27.3.1924), and the 1923 Berlin premiere of *Nebeneinander* Kaiser's greatest public successes. Together with the success of *Gas I* at the Volksbühne in 1919, Kaiser had now conquered Berlin. Ludwig Sternaux (344) described the premiere of *Kolportage* as the most successful production of the season and felt that Kaiser had established himself completely with this work and *Nebeneinander* as the most talented playwright of the day. The audience were delighted by *Kolportage* and there was extremely lively applause (348).

Jacobsohn (345) thought that the loud laughter was justified for a drama which could be enjoyed on two different levels. First of all, it was able to entertain on a banal level the naive spectators who took the play

---

[1] See Kaiser, *Kolportage*, in *Werke*, ed. Huder, II, 403.
[2] Schürer, *Kaiser*, p. 129.
[3] Schürer, *Kaiser*, p. 129.

literally (i.e. without irony). And secondly, it appealed to the more perceptive and sophisticated theatregoers who noticed the irony and could appreciate its parody of such literary trash. He was amazed by the lightness of Kaiser's touch and that here there was a German dramatist whose irony lasted an entire evening. Although it possessed all the stock ingredients of "Trivialliteratur", this comedy still retained a higher literary value. However, the play, despite its clever subject-matter and the witty parody of the first act, became boring for Hanns Martin Elster (349), because there was a loss of style – the parody was not followed through to the end and all that remained was "Kitsch". Mysing (348) also lost interest in the work after the well-constructed "Vorspiel" and first act, as the figures became too stereotyped. Characters like the young moralistic American, whose function was to criticise the rotten feudal aristocracy of Europe, were now too commonplace. Moreover, considering the scandals and corruption in the United States, this moral supremacy appeared extremely doubtful to Mysing. Sternaux was unhappy with the moralistic aspects and found the final message too serious and ponderous for such a light, humorous comedy. Another Berlin critic (347), who was not absolutely convinced by the message, saw this unsubtly didactic play as a satire on the "Kitsch" of the cinema. For once, Kaiser had abandoned all artistic pretensions and had allowed his characters to speak as individuals. In contrast to the other critics, Ernst Heilborn (346) complained that

the parody was not at all obvious and that the play only presented straight "Kolportage" all the way through. For Ihering (343), Kaiser had a phenomenal sensitivity towards contemporary idioms. Earlier, he had used the language of the "Oh-Mensch!" period for drama after drama; more recently, he had used the phrases of the "Schieberzeit" in *Nebeneinander* and now in *Kolportage* the language of "Trivialliteratur". Kaiser's theatrical talent resided in his ability to construct scenes almost entirely from catchwords and to present the slogans of the day antithetically in his dramas and characters. Ihering concluded that Kaiser could become an effective writer of comedies by satirising the sentimentality and clichés of this genre and that he could become Germany's greatest writer of revues.

Jacobsohn considered Emil Lind's production worthy of Kaiser's original. Lind made no attempt to present the play parodistically, which would have made the evening monotonous. Instead, the production was downplayed, serious and restrained. Ihering described this premiere of *Kolportage* as excellent as long as Ilka Grüning (Erbgräfin) was on the stage. She was praised by most critics for her humorous performance (344, 345). Rudolf Klein-Rogge (Erik) seemed uncertain whether he should present his part as a young American seriously or parodistically (343). This tasteful, delightful production, with its fine acting, deserved completely its public success (344, 347). However,

there were a good number of spectators in the audience who, failing to recognise the parody and taking the "Kitsch" seriously, were disgusted by the laughter of the other theatregoers at the "wrong" moment (349).

On the same day as the Berlin production (27.3.1924), *Kolportage* was also premiered at the Neues Theater in Frankfurt/M. Arthur Hellmer's excellent production was a good success, although the last act was anticlimactic (350, 352). Werner Deubel (351) was pleasantly surprised by *Kolportage* after the recent "Mischprodukt" *Nebeneinander*, if only on traditional grounds. Now Kaiser had created a play without distortions, without too much moralising and without any hysterical saviours like the Spazierer or the Pfandleiher. Deubel welcomed this change, this new concentration on theatricality and technique. Instead of tortured "poetry" and soul-searching, Kaiser had presented a gripping plot, a superb, concise structure and scenes of delicious irony. He thought that the play ended with a social message because it had to finish with a moral to be considered a genuine example of "Kolportage". However, Hellmer took this final message seriously and only presented "ein komödienhaftes Thesenstück mit naturalistischen Herztönen". Consequently, his production neglected many ironic possibilities.

Later the same year (1.10.1924), *Kolportage* was performed for the first time in Neustadt, at the Schauspielhaus, as the last work in the cycle "Deutsche

Komödie unserer Zeit". In opposition to Jacobsohn (345), Friedrich Kummer (353) and Felix Zimmermann (354) agreed with Elster (349) that Kaiser had not maintained a parodistic tone throughout the play. For Kummer, Frau Appeblom's remark that social conditions should be improved was to be taken seriously, not ironically. Zimmermann lost interest as the irony wore off in the course of the action and felt that only the comic, parodistic "Vorspiel" was original, while the rest was too clichéd. He was not completely convinced by the sincerity of Kaiser's parodistic intentions, especially taking into account the serious social themes – the bitter, scornful attack on the aristocracy. According to Kummer, the style of Alfred Stöger's production changed after the satirical "Vorspiel" and the play's serious, realistic aspects began to dominate. He considered *Kolportage* a pleasant evening's entertainment and admired Kaiser's sparkling language as well as his technical and theatrical ability. Zimmermann thought that the production, which did not attempt to present the text consistently as a parody, deteriorated with the original.

Emil Lind revived *Kolportage* in Berlin, this time at the Wallner-Theater, in 1925. As in the premiere, Walter Steinbeck played the Graf, although Adele Sandrock replaced Ilka Grüning as the Erbgräfin. Whereas Lind's premiere had been cautious and subdued, the parody was emphasized in this more adventurous revival. Still, this production of a Kaiser comedy, which had even gone down well with Kaiser's enemies

when it first appeared, was, with its talented cast, placards and light effects, a total success (355).

When *Kolportage* was performed at the Munich Schauspielhaus, the reviewer for the *Völkischer Beobachter* (356) in 1926 wondered where Kaiser had been hiding when the bullets were flying during the First World War. Instead of presenting the German aristocrats who were racially pure and who had sacrificed their lives in thousands during the war, Kaiser had only parodied the degenerate aristocrats – those nobles who had emerged during Wilhelm II's reign and who were contaminated by Jewish money. This elitist reviewer denounced the comedy as a work of delight merely to ignorant, average minds, to philistines and democrats. Kaiser had just distorted stock comic figures into puppet-like, soulless caricatures; there was no trace of humour and feeling, only cold, contrived rationality. Of course, the naive public was enraptured by this production...!

The revival of *Kolportage* at the Komödie in September 1929 was the third Berlin production of the play in five years (363).'' Kurt Pinthus (358) reported that this was Kaiser's most performed and successful drama and that it had even been filmed. He attributed this success to the fact that it was the author's most amusing work, although not the most important. Not only was the parody on literary trash

---

''Rühle dates this production 19.9.1929, p. 512. However, the reviews by Ihering (357), Pinthus (358), Nürnberg (363), Falk (364) and Jacobs (365), all dated 17.9.1929, would imply an earlier date.

very successful but also the comedy had deeper implications. Kaiser was attacking aristocratic prejudices while supporting humanity at large and a more flexible younger generation. Rolf Nürnberg (363) praised Kaiser's technical virtuosity and the happy mixture of satire, theatricality and didacticism in this masterly comedy which had made parody so popular. Even Kaiser's archfoe Alfred Kerr (359) had to concede that this was the author's most entertaining work. Yet he suspected that *Kolportage* had not been intended originally as a parody. In 1929, there were still reviewers (360) who felt that the attempt at parody had failed and that the play itself only offered terrible "Kolportage".

The Berlin critics had many objections to Erich Engel's production, with which he made his debut for the Reinhardt-stages (363). Pinthus thought that *Kolportage* could be produced in three ways: 1) the play could be presented at face value, without parody, as straight "Kitsch" to the delight of a naive audience; 2) it could be presented, like Lind's premiere, with very gentle irony, which thus allowed the audience to discover for themselves the play's humour, or 3) it could be presented, like Engel's production, in an exaggerated, self-conscious, parodistic style. Indeed, Engel's production was extremely imaginative. Ernst Schütte's sets unfolded like a picture-book to depict the various scene-changes (357, 361). Instead of the dialogue with the uncle in the "Vorspiel", Karin retold her life-story as a monologue which was accompanied by kitschy

slides projected onto the wall (357, 365). Also, there was much praise for Walter Goehr's parodistic music, which was played by Sid Kay's Fellows, a jazz band. This music added to the atmosphere and increased the comic effect, e.g. every time the King's dragoons were mentioned, a pompous military march was played (361, 362, 365).

Although some reviewers were satisfied by the acting (362), Falk criticised the uneven stylistic mixture of caricature and realism. Whereas Gülstorff (Baron) offered a marvellous caricature, Hedwig Bleibtreu's Erbgräfin was, in total contrast, completely realistic. He felt that this was bad casting, especially considering Ilka Grüning's comic performance in the same part. Also, Otto Wallburg (Graf) did not really know what to do with his role. At least, Leopoldine Konstantin (Karin) adapted confidently to the changing moods of a work which opened parodistically and concluded realistically. Ihering considered Wallburg ineffective and was not amused by the extremely parodistic acting of Max Gülstorff, who wore a long beard and strutted around the stage (365). As well, the American Erik (Franz Lederer) had a thick Austrian accent (361).

Nevertheless, despite Engel's feats of the imagination, the critics were not satisfied. Pinthus complained that all the production's effects (the photos, the music, the moving sets, etc.) were, in fact, counterproductive. This drama was so effective in its own right that these extraneous satirical gimmicks were not really necessary and actually

weakened its impact. Still, this overdone production was not able to destroy the drama's solid structure and sparkling dialogue. Likewise, Monty Jacobs (365) criticised Engel for underestimating his audience. He felt that Lind's serious, non-parodistic premiere had been better because he had respected the audience's intelligence and had allowed them to deduce the parody themselves. Whereas the humour at the premiere had been more lasting, Engel's effects quickly wore off. Yet *Kolportage*, with its variety, clever ideas and serious insights, withstood Engel's heavy-handedness. Despite the basically false premise of the production, the comedy was still effective, thanks to its indestructible humour, the music, the witty sets and the fine acting. Falk objected that the performance lacked tempo and was too drawn-out. He thought that *Kolportage* would never have been such a great success, if Lind had premiered it in such an exaggerated fashion.

The fact that a leading theatre like the Komödie had opened its season with the revival of a parody exemplified for Kerr the modest aspirations of contemporary producers. Ihering, too, was concerned regarding the wider implications of this production, which had brought together a strange combination – the experienced, successful stars of the Komödie and a demanding director like Engel. However, this production marked a regressive step for Engel, who recently had become less exacting and more accessible as a director. Whereas his earlier production of Grabbe's *Scherz, Satire,*

Ironie und tiefere Bedeutung had developed its comedy from the play's language and meaning, this interpretation of *Kolportage* represented a step backwards in that it relied heavily on the folding sets for its parodistic effect. With its mixture of correct and false elements, it was symptomatic for Ihering of the failed opening productions of the season. He felt that this evening did not help contemporary theatre escape from the cul-de-sac in which it was trapped, and that the real threat to the theatre was not talking pictures because, up to now, they had failed to win an audience in Berlin. What he disliked was the lack of courage of those who were trying to stabilise the situation in the theatre, not at the stage to which progress had advanced but at a more regressive level. This production was no breakthrough since previously experimental directors like Engel were now escaping into the conventional. Still, Kaiser's well-known play, which had been performed all over, was once again a total success (357, 362). Falk thought that the applause would be greater if Engel reworked the production, changing some of the cast and unifying its style.

The basic problem of *Kolportage* for Kaiser's contemporaries was deciding exactly where the irony began and where it ended. Some critics felt that the irony was consistent to the end of the performance (345) and that the moralistic conclusion was a necessary ingredient for a successful parody of "Kolportage" (351). Others thought that

the parody wore off as the serious themes took over (349, 353, 354). There were even those who described the play as pure "Kitsch" without any parody at all (346, 360). Productions, too, varied from Lind's downplayed premiere to Engel's extravagant parody of 1929. Still, despite all the confusion, *Kolportage* was frequently produced and must be considered a great success. The wide range of reactions can be attributed to the text's double-edged quality, its ambivalence between literary parody and serious social criticism. One story , which circulated at the time, summarises nicely this ambivalence:

> Ein Theaterdirektor hatte, so lesen wir in der neuen bei Kiepenheuer erscheinenden Theaterzeitschrift *Die Premiere*, in der Provinz Georg Kaisers *Kolportage* inszeniert, wobei ihm der kleine Irrtum unterlaufen war, das Stück als tragisch-würdige Angelegenheit auf die Bretter zu bringen. Er kommt nach Berlin, findet dort die etwas massgeblichere Fassung vor und telegraphiert an seine Wirkungsstätte: '*Kolportage* ab morgen ironisch spielen.'[42]

Gats

Gats, a "Schauspiel in drei Akten", was first written in 1924 and a revised version was published in 1925 (Potsdam: Kiepenheuer). Stylistically and thematically, it contains many Expressionist features – the abstract, futuristic, symmetrical setting of Act I; the use of light

---

[42] anon., n.d., n.s., GKC.

and colour symbolism; the representative types; the mass scene of Act II; the "Telegrammstil"; the themes of "Siedlertum" and of the "Neuer Mensch". The play's starting point is the "Siedlertum" which was advocated in *Gas I* and with which we were left at the end of *Hölle Weg Erde*. The "Weltsiedlungsunion", led by the Kapitän, is trying to find new land to colonise where the world's surplus unemployed individuals can settle. Once more, Kaiser is concerned with strikingly topical social themes: the unemployment, poverty and hunger caused by overpopulation; the problem of birth control. On discovering the birth control powder "Gats", which causes sterilisation, the "Neuer Mensch", the Kapitän, now rejects the idea of "Siedlertum" because it merely represents a return to a primitive level of existence and does not solve the basic problem of overpopulation. However, not surprisingly, his elitist proposal to sterilise the lowly and the poor to save the rich is not accepted by the masses.

Although the title indicates how closely *Gats* is related to the Expressionist dramas *Gas I* and *II*, Kaiser renounces in this work former Expressionist beliefs. As in *Nebeneinander*, the play's form highlights his distancing from Expressionism. The Expressionist settings of Acts I and II give way to the wretched Naturalistic setting of Act III where the Kapitän, rejected by the masses, lives in isolation with the Sekretärin who, out of love, is the only person still loyal to him. This development in the settings

emphasizes the return to sordid daily reality from the lofty heights of Expressionism and symbolises the death of idealism. Furthermore, Kaiser criticises the Expressionist "Neuer Mensch" explicitly here. The Kapitän is described as a "Feind der Menschheit", who really hates mankind because his ideals are unattainable; utopianism and idealism are questioned since they only lead to bloodshed; the Kapitän realises that idealists like himself, who just cause trouble, should be destroyed.'[3] The "Neuer Mensch" is depicted as an unsympathetic fanatic, as a total failure. Even the Sekretärin turns against him. Staying true to his ideals, the Kapitän makes her drink the "Gats" powder without her knowledge. However, the Sekretärin's female instincts – her desire to be a mother and to restore the Kapitän's faith in humanity through a son – are stronger than her belief in his ideals. She is repulsed by what he has done and betrays the Kapitän, who is murdered by an angry mob. Whereas the daughter in *Gas I* had offered some hope for the future with her promise to give birth to the "Neuer Mensch", now sterilisation has made a future "Neuer Mensch" impossible.

Gats is one of Kaiser's weakest plays, the plot is extremely contrived (the "Gats" powder; the "Weltsiedlungsunion") and the character motivation unconvincing (e.g. the Sekretärin's abrupt transformation).

'[3]See Kaiser, *Gats*, in *Werke*, ed. Huder, II, 422, 415, 441 and 454.

For Kenworthy, this was an "Erneuerungsdrama";[64] for Steffens, it had nothing to do with Expressionism.[65]

Whereas *Kolportage* had been Kaiser's only premiere in 1924, 1925 witnessed the premieres of *Gats* and *Der mutige Seefahrer* as well as the premieres of *Juana* as an opera and of *Margarine*, the revised version of *Der Zentaur*. *Gats* opened at the Deutsches Volkstheater in Vienna on 9.4.1925 where the response of the local critics was cool.[66] They saw it in the context of Kaiser's Expressionist works – for Arnold (366), it was closely related to *Die Koralle*, *Gas I* and *II* and to *Hölle Weg Erde*; Lehner (367) felt that the six Kontroller were descended from the Ingenieur of *Gas I* and that the Kapitän was related to the Milliardärsohn. Despite the many crude and unusual theatrical effects, Max von Millenkovich-Morold (369) was neither satisfied intellectually nor warmed by this cold, rational work which mixed stylised sets and language with ordinary realism. In addition, he disliked its ugly title. Lehner complained that Kaiser was too hurried and that his dramas were staged too soon before his ideas had had time to mature. He was not convinced by the development from *Die Koralle* to *Gats*. Here, the language, characters and structure were skeletal and the action was predictable. The final act, with its combination

---

[64] Kenworthy, p. 72.
[65] Steffens, p. 99.
[66] Robert F. Arnold (366) thought that this was the first Uraufführung of a Kaiser play in Vienna. However, the premiere of *Der Fall des Schülers Vehgesack* was presented at the Neue Bühne there on 11.2.1915.

of a shabby Naturalist setting and ecstatic Expressionist language ("Expressionismus im Schlafrock"), represented for him a complete loss of style. Arnold described *Gats* as a typical Kaiser play with its clear structure, wide panorama, anonymous types, social formulae and feverish dialectics. However, he could not really cope with this "peculiar" play and was not sure whether Kaiser intended the Kapitän's social remedy to be taken ironically or not.

The production was at the most an "Achtungserfolg" on account of the acting (369). According to Lehner, the performance and the text, which both did not break any new ground, were equally ineffective. Another reviewer (368) reported that *Gats* was not as well received as Kaiser's plays usually were since the ideas of birth control and sterilisation threatened to overturn the entire social order and to destroy one of mankind's "nicest" feelings, the feeling of motherhood. Moreover, the Expressionist language, which was so abbreviated that it was almost incomprehensible, caused great problems for the actors and public.

As in Vienna, *Gats* was interpreted in the light of Kaiser's Expressionist plays when it was produced in Hamburg at the Thalia-Theater.'' Hoffmann (370) thought that it was linked to *Die Koralle* and *Gas I* and *II*. Erich Kühn (371) saw no difference between the Millionär of the earlier works and

---

''None of the reviews give a date for this production. Hermann Röbbeling (1875–1949) who staged the production was the "Direktor" of the Hamburg Thalia-Theater from 1914–32 and of the Vienna Burgtheater from 1932–38.

the Kapitän in this social-political drama, identifying both as Georg Kaiser himself. The Hamburg critics were more favourable towards *Gats* than the critics in Vienna. For Hoffmann, it was, with its frantic tempo and concentrated style, a compelling, enthralling drama. Although it was not convincing, although the logic and the action were flawed, although the ending signified intellectual capitulation, Kühn found *Gats* powerful and stimulating (371). Hermann Röbbeling's impressive production, which aimed for powerful effects and a dynamic presentation of the dialogue, was well received by the local critics (371, 372, 373). The second act seemed the most effective; the third act, however, was a major anticlimax because of the stylistic contradiction in the original between this and the previous acts (373). Although silent after the first two acts, the audience greeted the conclusion of this clear production with very lively applause (370).

Der mutige Seefahrer

Although first written in 1910, *Der mutige Seefahrer*, a "Komödie in vier Akten", was only published, in a revised version, in 1926 (Potsdam: Kiepenheuer). Still, this is a typical early Kaiser comedy. Its conventional form is basically realistic, if a little contrived at times with regard to the characterisation (Jefferson's and Lars's transformations) and the plot motivation (Jefferson's

letter, illness and sudden recovery, etc.). Set in a small provincial Danish town, this is another of Kaiser's Scandinavian comedies. As in *David und Goliath*, we have the theme of the sudden acquisition of wealth and the contrast between the petty-bourgeoisie (the Krys family) and the very wealthy. Joe Jefferson anticipates the tremendously rich American figures of later works like *Kolportage* (Erik) and *Zwei Krawatten* (Mabel). Like Möller, the petty-bourgeois Lars, after overcoming his initial cowardice, succeeds in vanquishing his opponent, the colossal, super-rich "Goliath".[''] The Axel/Dagmar subplot of *David und Goliath* is parallelled here by the love between Madsen and Karen. As in *Juana*, a shipwreck is crucial for the plot motivation. The subject-matter also has a superficial topicality in that references are made to the trend towards monopoly capitalism (small shops like Lars's are being forced out of business by larger chainstores based in Copenhagen), although this theme is not really developed. On the whole, *Der mutige Seefahrer* is not nearly as successful as *David und Goliath*. Kenworthy describes both plays as "only slight comedies".[''']

When it was premiered at the Staatliches Schauspielhaus in Dresden (12.11.1925), *Der mutige Seefahrer* was a great public success (377, 380), although the critical response was mixed. Johannes Reichelt (374), Felix Zimmermann (378) and Friedrich Kummer (380) praised the play, if mainly for

---

[''] See Kaiser, *Der mutige Seefahrer*, in *Werke*, ed. Huder, V, 619–20.
[''] Kenworthy, p. 106.

traditional reasons. For Reichelt, this remarkably mature early comedy was, with its delightful mixture of compassion and humour, one of Kaiser's best plays. Here Kaiser seemed concerned about the lives of ordinary people, the view of humanity was purer than in the later dramas and, in the first two acts, Kaiser had even presented his characters with great inner involvement. Zimmermann saw *Der mutige Seefahrer* as a transition work between Naturalism and Expressionism. In contrast to the later cold-hearted "Denkspieler", the early Kaiser was a writer capable of warm human feelings, whose characters were rounded and sharply drawn. Zimmermann extolled the brilliant first act, the deep tragic undertones, the true humanity of Lars's development and the touching reunion scene between Lars and his wife. With its fine observation of life, the concise, witty dialogue and the unusual, almost fantastic features of the action, this was an effective drama.

Kummer, who liked this comedy precisely because it was accessible, considered it an example of the contemporary trend towards "Neue Sachlichkeit". He welcomed the return to nature and objectivity after the ugly, tortured excesses of Expressionism. This play was pleasing since it contained no elusive symbolism, no frantic "Telegrammstil", no "Vorbeireden" of the characters, no hysterical stiltedness, no pathological hatred, no mocking irony and no repressed eroticism. Above all, it was not a product of the intellect. Instead, he called it Kaiser's most heartwarming work,

conceived out of compassion and a joy in mankind. It was cheerful and charming in its human aspects. In another review (379), he described the comedy as a simple, clear provincial idyll, pleasantly combining humour and sentimentality.'[10] However, Kummer had to concede that, after the comic first act and the tragicomic second act, the ending was less convincing – Jefferson's proposal to Lars's "widow" and Lars's ultimate victory. Also, the figure of Madsen, the shop-assistant and composer, was not entirely successful. Reichelt, too, acknowledged that, in the last two acts, the plot became implausible.

Julius Ferdinand Wollf (375)[11] enjoyed the lively, delightful first act and the powerful reunion scene but was less satisfied by the Madsen/Karen relationship. Moreover, he was very disappointed by the exaggerated figure of Joe Jefferson in his checked coat and the subsequent degeneration of *Der mutige Seefahrer* from a spirited, sentimental comedy to a loud farce. He found Jefferson a totally stupid and impossible figure. As well, the manner in which Kaiser destroyed the touching atmosphere of the homecoming scene demonstrated his tastelessness and contempt for mankind. Wollf felt that this attack on the bourgeoisie was unprepared and ineffective. Also, Lars's attack on

---

[10]As the wording and content of this review (379) is very similar to review no. 380, F. K. is presumably Friedrich Kummer.

[11]Julius Ferdinand Wollf (b. 1871), who worked for the *Dresdener Neueste Nachrichten*, refused to emigrate during the Nazi period and committed suicide with his wife in the early 1940's. See Rühle, p. 1177.

Jefferson was unconvincing. Still, he could understand the play's contradiction in style, if it was true that this early work had been revised only recently. Another reviewer (376) was dissatisfied by the forced ending because Lars's transformation was too sudden and implausible. This total reversal of character was a catastrophe for a work which otherwise was mature, enthralling and well structured. Kaiser did not allow his character to develop naturally but instead treated Lars just like a puppet, without considering whether this abrupt transformation was convincing or not. Although the comedy was amusing, it did not fulfill its promise and, as it proceded, destroyed any empathy generated by the opening acts.

Kummer was proud of this fine, detailed Dresden production which ensured the play's success. According to Zimmermann, the director Josef Gielen raised the play above a mere Naturalist description of milieu to the realm of higher comedy. His excellent, witty, sprightly production emphasized the comic features of the original over its tragic elements (377, 378). However, Wollf, who could not understand why Gielen had not tried to tone down the crude, tasteless figure of Joe Jefferson, found Lothar Mehnert's performance in this part barely tolerable. He felt that, for the production to be entirely successful, it had to overcome the stylistic contradiction of the original and maintain a consistent style – either as a farce from beginning to end or not at all. The acting was also of a high standard and

the reunion scene was especialy effective (375, 378).

After the very successful Dresden premiere, *Der mutige Seefahrer* was performed for the first time in Vienna at the Deutsches Volkstheater where it was also a good success (383). Again, Lars's transformation from his earlier cowardice was not entirely convincing (382). Polgar (381) described this as a grotesque play, externally a "Volksstück" and internally a parody. Although an early work, it contained certain features typical of Kaiser like the bizarre twists to the action and the characters who were abruptly jolted out of their everyday existence. The author's dislike for his home town was revealed by the fact that the ship, which exploded and sank, was named, with a degree of wish-fulfillment, the "Magdeburg". Another local reviewer (382) was disappointed by this comedy. Kaiser had now compressed the many different styles of his other dramas into a single work. In each act, a different play began with a different theme typical of the author. *Der mutige Seefahrer* lacked humour, it was not aggressive enough and its attack on philistinism was itself "spiessbürgerlich". This reviewer criticised Dr. Rudolf Beer's production because it intensified the sentimental elements of the original instead of parodying them. Polgar, too, complained that the production, although rounded, overemphasized the atmospheric and emotional effects and that this attempt at warmth undermined the comedy's humour. He agreed with Beer's decision to drop completely the figures of Madsen and Karen,

two insignificant, boring parts, at the end of the performance. Still, the acting, with Bassermann as Lars and Else Bassermann as Johanne, was splendid (383).

In 1926, *Der mutige Seefahrer* was performed for the first time in Munich, at the Kammerspiele. The critic for the *Völkischer Beobachter* (385) dismissed the play as an unrealistic mixture of comedy, kitschy sentimentality and implausibility. In addition, the constant references to death were unpleasant; the Lars plot was improbable; the sentimental scenes were neither moving nor convincing and the characters (the rich American, the petty-bourgeois types) were too clichéd. He felt that Kaiser lacked warm humour and that he was not a genuine talent. The reviewer for the *Allgemeine Rundschau* (384) also found the plot improbable but thought that the play at least offered some scope for the actors. Hans Schweikart's production tried to refine the crude features of the original. Despite his hostility towards Kaiser's text, the critic for the *Völkischer Beobachter* acknowledged the lively applause and laughter with which the public greeted the comedy. Still, he attributed this success to the fine acting and Schweikart's achievements as director. However, he concluded that, without such a marvellous production, *Der mutige Seefahrer* would have failed in its own right. Katsch was impressive as Lars, the role in which Bassermann had recently been extremely successful in Vienna (384).

Later the same year (31.5.1926), Kaiser's comedy opened at the Düsseldorf Schauspielhaus, where it was performed eight times. Once more, it was a public success and received lively applause (388, 389). Again, the critics were divided. On the one hand, *Der mutige Seefahrer* was pleasing because it was not at all problematic but simply "eine menschliche Komödie" (389); it was a traditional comedy, skillfully structured, entertaining and very dramatic (388); warm humour radiated from its presentation of the lives of ordinary people (391). On the other hand, it was rejected as a waste of time and as an implausible, insignificant, mediocre comedy. Instead of an organic development of the action, Kaiser only offered a deus ex machina (390); the ending was forced (387) and the characters were contrived (386). This was another production which tried to present the Krys family sympathetically rather than as a parody of the petty-bourgeoisie. Karl Knaack's non-experimental, realistic production managed to fill the artificial characters with life (386, 389). Also, Eduard Sturm's cosy, petty-bourgeois set was full of realistic detail and human warmth (391). This was a masterly production and the acting was of a very high standard (387, 388). In particular, there was enthusiastic applause for Hermann Greid, Friedrich Rosenthal and Karl Knaack as the three brothers Krys (391).

In 1927, Josef Gielen, who had directed the Dresden premiere of *Der mutige Seefahrer*, revived the comedy at the Thaliatheater in Berlin, with Erich Ponto again playing

Jens.'[72] Ihering (392) described the drama as a stylistic hotchpotch, as a mixture of "bürgerliches Lustspiel" and commedia dell'arte, of the sentimental and the grotesque, of "Telegrammstil" and verbosity. It touched upon a wide range of themes from other works like *Kolportage*, *Kanzlist Krehler*, *David und Goliath* and *Zweimal Oliver*. He felt that Kaiser had been unlucky because his dramas of redemption like *Hölle Weg Erde* had been widely discussed, while his farces had been neglected as minor works. Really, Kaiser's lively, light, unpretentious comedies were his most genuine stage-plays. Although this was a traditional farce containing many stock ingredients, Ihering detected an early sensitivity towards contemporary issues (the small shops being taken over by the large chains) and only criticised the love-scenes and Lars's triumph over Jefferson. Whereas the provincial theatres had rushed to perform *Der mutige Seefahrer* when it first appeared, Berlin had been hesitant. Ihering was pleased that this comedy had not opened in Berlin before the smug audience of a major theatre. Instead, a theatre like the Thaliatheater had prepared the way for other Berlin productions of Kaiser's comedy with this brisk, highly successful production.

---

[72] According to Rühle, this was Erich Ponto's first major success in Berlin, p. 881.

Zweimal Oliver

Zweimal Oliver, "Stück in drei Teilen", was first written in 1925–26 and a revised version was published in 1926 (Berlin: Die Schmiede). It was translated into English in 1927 and was premiered in London in 1932. This is an extremely complex play both thematically and stylistically. It is a hybrid mixture of Expressionism, revue and psychological drama. Basically, we have a more detailed reworking of the theme from *Der Protagonist* – the schizophrenic performer torn between his roles and reality, between "Schein" and "Sein". Oliver is a quick-change artist who gradually rejects unpleasant external reality more and more until he escapes completely into his dreamworld, into the paradise of "madness". He eliminates the real Oliver, becoming instead with great happiness one of his roles – the Tsar of Russia. His "suicide" symbolises the destruction of the dualism between external reality and illusion in favour of inner reality.

Kenworthy did not feel that *Zweimal Oliver* could be called "a typically Expressionist play";[73] Schürer thought that the Expressionist characteristics of "this private tragedy" were "limited to the language".[74] Nevertheless, there are many points of contact with the Expressionist dramas. The open form within a tripartite structure really presents the scenes of a "Stationendrama",[75] concerned with

---

[73]Kenworthy, p. 159.
[74]Schürer, *Kaiser*, p. 123.
[75]See Kenworthy, p. 159.

Oliver's psychological development. The large number of doctors in white coats is similar to the Expressionist use of multiple representative types; "Telegrammstil" is used; the murder of a double and the triumph of illusion can already be found in *Die Koralle*; the suicide, the open form and the uselessness of money are all reminiscent of *Von morgens bis mitternachts*.'' In addition to the psychological and Expressionist aspects, there is a more popularistic level. Indeed, Kaiser displays a certain commercialism in his use of variety scenes (the semi-naked dancing girls, the balancing act, Oliver's performance and the use of music). He seems to be pandering here to popular tastes and the desire for titillating escapism. The play's main weakness is the subplot with Oliver's wife – her insane jealousy and the abrupt manner in which she is dropped from the action after she has contributed her part to the plot motivation.''

After the successes of *Nebeneinander* and *Kolportage*, interest in Kaiser was so great that *Zweimal Oliver* could be staged as Kaiser's "erste 'Massen-Uraufführung'",'' in a joint premiere by nine provincial theatres on 15.4.1926.''

''See Schürer, *Kaiser*, p. 123.

''However, in the light of Oliver's speech to Olivia (Kaiser, *Zweimal Oliver*, in *Werke*, ed. Huder, II, 488), it could be argued that her disappearance is motivated because, for Oliver, she belongs to the world of unpleasant external reality. With his affirmation of illusion, he is rejecting all aspects of this horrible real world, including his wife.

''Rühle, p. 703.

''*Zweimal Oliver* was premiered simultaneously in Barmen-Elberfeld, Bochum-Duisburg, Dresden, Düsseldorf, Hamburg, Karlsruhe, Krefeld, Mannheim and Oldenburg. Schürer says incorrectly that it was premiered in eight theatres (*Kaiser*, p. 16) but corrects this mistake on p. 124.

The Dresden premiere at the Staatliches Schauspielhaus was well applauded and considered a success. The fact that a woman in the audience became hysterical and had to be carried out after Oliver's murder of his double testified to the unsettling quality of Kaiser's original (393).

Ihering (393, 394)** had mixed feelings about the text, describing it as a marvellous piece of theatre but finding the ending evasive. He thought that this was really two plays in one (a bourgeois, domestic tragedy which developed into Oliver's private tragedy) and that Kaiser had over-emphasized the figure of Oliver's wife with her violent, pathological possessiveness. He was, therefore, surprised when she suddenly disappeared from the play, although this was at least better than the banal ending, brought about by the wife, which he had expected. By now, Ihering had had enough of the "Sein"/"Schein" theme. At this time, other themes were needed instead of such extreme individualism, especially considering Pirandello's tiresome treatment of these themes. In particular, the scenes in the lunatic asylum proved ineffective, because this type of scene had been presented so often on stage that it had become clichéd. Hans v. Zwehl (397) complained that, after the powerful symbolism and broad panorama of the first part, the play degenerated to a sensational private tragedy. For Johannes Reichelt (395), the psychopathic jealousy of Oliver's wife undermined the psychological plausibility of

---

**H. Ih. (393) is presumably Herbert Ihering.

the action and Oliver's tragedy was not absolutely convincing. Although this was a gripping, logical work, it did not achieve any deep effects and only amounted to "Scheindramatik". Will Vesper (396), who was the least favourable of the critics in Dresden, wrote that this "plumpe Banalität", this wretched work was a waste of the audience's money and patience and that it left a bitter taste.

Ihering felt that *Zweimal Oliver* could be made very effective on the stage, if the play's inappropriate sentimental, human aspects were downplayed and if the dated "Schein/Sein" theme was relegated to the background. Instead, it should be presented as a "Sprechrevue" and the virtuoso artistic effects should be accentuated. The two scenes in the asylum would also have to be compressed into one, with the other lunatics being omitted but with Oliver's monologue remaining. However, Georg Kiesau's production in Dresden, which artistically was not an avantgarde town, was traditional. This was an ensemble production with good casting and cameo roles. It was controlled, conventional, tasteful and respectable; there was no attempt to bring out the sensational effects and the dancing lacked temperament. As well, Friedrich Lindner's Oliver was restrained, believable and carefully nurtured. Unfortunately, this style of performance was too old-fashioned and did not point to the future. In contrast, Julius Ferdinand Wollf was pleased that Georg Kiesau had avoided the danger of sacrificing the

play's ideas for extravagant effects.'' For Vesper, the good production could not overcome the drama's unpleasant aftertaste.

Elsewhere in the provinces, Viktor Ahlers' well attended production of *Zweimal Oliver* in Bochum-Duisburg received lively applause. He enlivened the play through cuts in the text and omitted the final scene in the garden of the lunatic asylum. Also, jazz music and the latest hit songs added to the atmosphere (399, 400). Likewise, in Krefeld, Ernst Martin cut this last scene in order to intensify the effect of the ending (401, 402). Here, Fritz Junker's excellent Oliver carried the play, which was a great success (401, 403). There was applause, too, for Otto Henning's production in Barmen-Elberfeld (404). In contrast to the Dresden production, Röbbeling's premiere at the Hamburg Thalia-Theater concentrated on external effects (Oliver's quick-change artistry, the jazz music, the variety scenes), although at the expense of the play's intellectual and human aspects (405).

Gustav Lindemann's premiere of *Zweimal Oliver* at the Düsseldorf Schauspielhaus ran for eight performances. However, the local critics had many misgivings concerning

---

''"Es besteht die Gefahr, dass das dramatische Erlebnis gefälscht werde, wenn die Idee bei der Aufführung dieses Werkes seinem äusseren Reichtum geopfert, Farbigkeit und Bewegungsgewalt in Buntheit, Lärm und Feuerwerksgeprassel umgewaltsamt werden. Die Aufführung im Dresdner Schauspielhaus ist nirgends abgeirrt, Georg Kiesau, der Spielleiter, an keiner Stelle solcher nahen Versuchung erlegen" (Julius Ferdinand Wollf, *Dresdener Neueste Nachrichten*, n.d., GKC).

Kaiser's original. Hans Brandt (406) felt that this was a weak variation of themes which Kaiser had already treated earlier in dramas like *Von morgens bis mitternachts*, *Die Koralle*, *Nebeneinander* and *Der Protagonist*. In particular, he found the final scenes in the lunatic asylum inconsistent with the rest of the text. They represented an unnecessary epilogue, they were too loosely linked to the main action and were kitschy, sentimental and unconvincing. Kaiser seemed to be escaping into cabaret and the revue in order to meet the needs of the time. For the critic of the *Kölnische Zeitung* (411), Oliver's fate in itself would have been insignificant, if Kaiser had not built around it an effective panorama of the contemporary period (the variety scenes, Olivia's salon, etc.); yet, for another critic (413), the action was unimportant because Kaiser was merely pandering to popular tastes which now took delight in operettas and revues.

The reviewer from the Düsseldorf *Volkszeitung* (407) felt that the bankruptcy of contemporary intellectuals was all the more obvious with this play. Oliver made no attempt to come to terms with life and it was much too easy to escape into the realm of illusion. Although *Zweimal Oliver* was skillfully constructed and was entertaining, it did not leave any deep impressions and was unsatisfactory. Whereas he thought that the cosmic works of Barlach and Werfel could lead to spiritual regeneration, the critic for the *Kasseler Neueste Nachrichten* (410) rejected a writer like Kaiser,

whose new drama only offered a mixture of Americanism, the cinema and shock effects. Such a contrived play with its stock ingredients (the shooting, the seduction, the dancing, the scenes backstage) left this critic feeling extremely empty. There were complaints that the murder of Olivia's friend was improbable (413), that the restaurant scene with Oliver's daughter and the Direktor was illogical (409), that Oliver's sudden falling in love with Olivia was unconvincing (408), that, apart from Oliver, the other characters were merely one-dimensional types (410), that the ballet scene distracted from Oliver's fate (414) and that the final scene had nothing to do with the play (413). Indeed, the reviewer for the *Düsseldorfer Tageblatt* (408) thought that, instead of this anticlimactic ending, it would be more effective if the play concluded with the murder of Oliver's double. For Dr. Hendel (409), German drama had not been saved by *Zweimal Oliver*, which had adapted unscrupulously film techniques to the stage and was nothing more than genuine "Kolportage".

Still, despite the negative comments regarding Kaiser's text, Lindemann's production was greeted with lively applause by the capacity audience and was considered a complete success (408, 411, 412). It was an exemplary production which avoided sensational effects and concentrated on Kaiser's language (411, 413). Lindemann presented the scenes concisely, emphasizing only what was essential (406). As well, Eduard Sturm's simple, impressive sets eliminated all unnecessary elements and crude lighting

effects were also avoided (406, 412, 413). The production held a middle course between fantasy and reality; its tempo was aided by the use of a "Drehbühne" (411, 412). Of the actors, Fritz Reiff's outstanding performance as Oliver was well applauded (408, 412). The audience also enjoyed the variety scenes, although the critic for the *Kölnische Zeitung* was disappointed by the fact that one of the most educated audiences in Germany had applauded the ballet scenes right in the middle of the performance.

Later the same year on 5.9.1926, *Zweimal Oliver* was performed in Berlin at the Theater in der Königgrätzer Strasse. According to Polgar (419), the Berlin theatres had now become less adventurous on account of financial problems and few new works were appearing there. Emil Faktor (415, 416)[82] described *Zweimal Oliver* as one of Kaiser's weaker plays, as below par with regard to its content and technique, especially after such an accomplished drama as *Kolportage*. He thought that his opposition to Pirandello would have been meaningless, if he were now to enthuse about this similar work. The theme of the uselessness of money and the "chambre separée" scene had been presented more effectively in *Von morgens bis mitternachts*. Also, the complete disappearance of Oliver's wife after the opening scenes was a weakness in the text. Faktor felt that this play represented a regression for Kaiser in that he was using techniques which he had already left behind. Although,

---

[82]As the wording and content of review 415 are similar to review 416, E. F. is probably Emil Faktor.

for v. Eschwege (417), Kaiser's drama was contrived and the character motivation unconvincing, he conceded that the production contained some moments of dramatic effectiveness. Another Berlin critic (418) was annoyed by the impossible demands which Kaiser made of his audience. Yet he was impressed by the taut structure and the momentum of the dialogue.

The friendly applause of the audience was seen as arising from their respect for Kaiser, from their goodwill towards the popular Alexander Moissi, who played Oliver, and from the pleasure generated by César Klein's sets and the variety scenes (415, 416). Viktor Barnowsky's conscientious production merged the two scenes in the lunatic asylum, cutting unnecessary detail (416, 417). In general, the acting was controlled and non-hysterical; Moissi appeared childlike, helpless and, during moments of desperation, whimpering (417). For Faktor (416), Moissi was not exactly suited to Kaiser. Whereas Kaiser needed a fast tempo, Moissi took his time. In addition, he lacked variety in his acting.

When *Zweimal Oliver* reached the Munich Residenz-Theater two years later, the reviewer for the *Völkischer Beobachter* (420) felt sorry for Gustav Waldau, who made great efforts to present a character study of the schizophrenic Oliver, and for the actors who had expended their talents on such a confused work with its mixture of many different styles.

Papiermühle

Papiermühle, a "Lustspiel in drei Akten", was first written in 1926 and a revised version was published in 1927 (Potsdam: Kiepenheuer). This is a conventional, melodramatic comedy which even has a happy ending with the lovers, Francine and Ollier, being brought together. It has a small cast, a French provincial setting and conforms to the three unities. *Papiermühle* is usually interpreted as Kaiser's attempt to revenge himself on his critics in general and on Alfred Kerr in particular.[83] The critic Raymond Duchut is a self-seeking opportunist, a parasite who wants to establish himself at the expense of the successful writer, Ernest Ollier. This totally black, unsympathetic character arrogantly regards critics as God's representatives on earth and as far superior to writers. The action revolves around the fact that Ollier who, like Kaiser, has a reputation as a cold, contrived, rational writer has recently written a book of great passion. Duchut wants to prove that this book was based on actual experience – only to discover that Ollier has indeed had a genuine love affair, but with his own wife! In addition to the main plot, there is also some satire on provincial philistinism. However, *Papiermühle* can only be regarded as a weak, minor work. The one-dimensional characters have little depth and the drawn-out plot lacks substance. Apart from the new theme (the attack on the

---

[83] See Huder, "Nachwort" to G. Kaiser, *Werke*, III (Berlin: Propyläen, 1970), 878, Kenworthy, pp. 167–69, Schürer, *Kaiser*, p. 131 and Linke, p. 112.

critics), Kaiser offers no startling innovations and stylistically the comedy breaks no new ground. Kenworthy described it as "a slight work";[24] Schürer, who considered it "extremely lightweight", wrote that *Papiermühle* "only indicated that he [Kaiser] was giving up his Expressionist position and trying to fall back on traditional forms."[25]

Papiermühle, which was premiered on 26.1.1927 at the Dresden Alberttheater, the Leipzig Schauspielhaus, the Aachen Stadttheater and in Krefeld, was Kaiser's only premiere in 1927.[26] The Aachen production opened the series "Komödien von heute".[27] The Dresden critics reacted rather coolly towards Kaiser's text. Otto Distler (425) described it as a weak "Unterhaltungsstück" which was suited to the demands of a mediocre public and to the average capabilities of the German theatres. He found it neither particularly witty nor stimulating. Fortunately, at least Ollier and Francine were sympathetic, plausible characters who made the comedy possible despite the other less effective figures. Hans Kaergel (423) thought that the play, which did not contain any features typical of Kaiser, could just as easily have been thrown together by lesser writers of comedy. Although the lack of topical problems seemed to indicate to

---

[24] Kenworthy, p. 167.
[25] Schürer, *Kaiser*, p. 131.
[26] Huder (Kaiser, *Werke*, VI, 880), Kenworthy (p. 203) and Rühle (p. 868) only refer to the Dresden premiere. Huder and Rühle report that *Papiermühle* was presented at the Schauspielhaus there; Kenworthy dates the premiere on 26.1.1926 instead of 26.1.1927.
[27] See Dr. Oskar Jancke, "Blätter des Aachener Stadttheaters," 1926–27, GKC.

Johannes Reichelt (421) that this was an early work, the fine dialogue between Ollier and Duchut pointed to the more mature Kaiser. However, he missed the frantic tempo and sparkling ideas of the early comedies in this work which was devoid of humour. Instead, Kaiser only offered sentimentality, cheap emotional excesses, "vermanschte Possenkultur". For Distler, the ending was wretched; Alfred Polgar (424) also found it very weak. Polgar saw this as an amusing comedy which was less ambitious than Kaiser's usual plays. However, the four provincial philistines became monotonous and tiresome because they were presented in too similar a manner (their letters, the duel scene). He was not sure which (if any) of Kaiser's critics was being attacked here.'' The grotesque quartet of philistines ensured that "das harmlose Lustspielchen" was a public success (422). Paul Smolny's production used slides to display the work's title and a plan of the Paris-Papiermühle-Boulogne railway line (425). Kaergel complained that this production lacked tempo and presented Kaiser's comedy just like any other. According to Polgar, the Dresden actors took only modest advantage of the opportunity to fill out Kaiser's original.

The premiere of *Papiermühle* in Krefeld was a good success because of the fine production.'' *Papiermühle*, a humorous work, was seen as an act of self-defence by Kaiser.

''In a later review of *Papiermühle* at the Deutsches Volkstheater in Vienna, Polgar described it as a thin, weak comedy with little humour – *Die Weltbühne*, 23 (1927), No. 40, 531–32.

''Although the review (426) of this performance is undated, it refers to the production as an Uraufführung.

Technically accomplished and rational, it was a drama typical of its author. Kaiser was at his best in the final scene and in the scenes between Ollier and the four philistines and between Ollier and Duchut (426).

The critics at the Leipzig premiere in the Schauspielhaus were not particularly impressed by Kaiser's comedy. Referring to *Papiermühle* as a "winzigen Gehässigkeit", one local reviewer (428) condemned the play as banal and formless. There were no witty insights and no surprising subtleties; the dialogue lacked sparkle and the subject-matter was wretched. The critic for the *Sächsische Arbeiter-Zeitung* (429) did not think that *Papiermühle* would run as long as Kaiser's previous play *Kolportage*, a work which had already anticipated his complete bankruptcy. The positive feature of this comedy, which only appealed to a limited audience and not to the public at large, was that it revealed through the repulsive figure of the critic Duchut the corruption prevailing within bourgeois literature. In addition, Kaiser had successfully portrayed the sheer wretchedness of the petty-bourgeoisie. Fritz Mack (427) was disappointed because, although the play was amusing, it had failed to fulfill its potential and because a certain shoddiness was apparent in Kaiser's execution of a basically clever idea. He felt that the minor characters had been treated carelessly, that the main female figure was pale and schematic and that the comedy of the last scenes, which degenerated to the level of farce and caricature, was cheap.

There was too much a mixture of the crude and the subtle, of character comedy and situational farce.

Now Kaiser seemed less sensitive towards contemporary problems, his themes had become narrower and the treatment of the subject-matter was inoffensively farcical rather than satirical (430). The critic for the *B. Z. am Mittag* (431) thought that this was a substandard work for Kaiser and that the author had not really exerted himself intellectually while writing it. Hans Natonek (433) found the third act of this unambitious comedy too conventional. He complained that Kaiser had never before worked with such cheap devices as in the scene where Duchut agrees to a divorce because his father-in-law has just lost his position as a minister. The critic for the *Leipziger Volkszeitung* (432) dismissed *Papiermühle* as a mediocre farce and described Duchut as only an average "Schwankfigur". As well, Kaiser was not exactly fair in that the contrast between the critic and the writer was too black and white (428, 432).

The applause in Leipzig was restrained (433) and conventional (428). Fritz Viehweg's production, which was uneven like Kaiser's original, emphasized the crudely comical aspects of the text in an attempt to add life to the thin plot (427, 430). The critic for the *Leipziger Volkszeitung* felt that these farcical additions were not inappropriate since the dialogue would have been insufficient on its own. Hans Böhm, whose acting became too caricatured in the third act, made Duchut resemble Alfred

Kerr (427, 432).

Later the same year, on 28.5.1927, *Papiermühle* was performed for the first time in Düsseldorf at the Schauspielhaus, where it ran for five performances. Gustav Lindemann's production with Franz Everth as Duchut and Peter Esser as Ollier was a rousing success (434). Viktor Mai (435), who described *Papiermühle* as a light work, as a mixture of two comedies (of a "Spiesser-Komödie" and a comedy on the writer and his biographer), would have liked a deeper treatment of the literary comedy. Another local critic (436) felt that, after his parody of "Kitsch" in *Margarine* and *Kolportage*, Kaiser himself was now succumbing to such sentimentality. Indeed, it was difficult to decide whether Peter Esser's occasional emotional outbursts towards the end of the play were intended seriously or not. Rather than presenting the comedy as straight "Kitsch", Lindemann's production tried for parodistic effects (436). Eduard Sturm's stage design presented deliciously the banal, wretched, God-forsaken summer retreat with plenty of sun-light but also with dust, smoke from the trains and an air of boredom (434, 435). The play opened to a bare stage and sound effects (a rousing chorus of bird noises) were used delightfully to set (and satirise) the summer atmosphere (436). Lindemann's excellent, highly effective production (434, 435) was really responsible for making such a great success of Kaiser's mediocre original. According to Linke, the local critics liked this sprightly production,

although they rejected Kaiser's text.'° *Papiermühle* was revived at the Düsseldorf Schauspielhaus on 7.10.1927, when it was performed three times.

Also in 1927, Kaiser's comedy was presented at the Berlin Kammerspiele. Ihering (437) considered *Papiermühle* a light farce which offered no psychological insights into the problems between writers and their critics. In fact, the professions of Kaiser's two protagonists were unimportant – they were merely stock comic types and all that was important was the contrast between them. Likewise, the four provincial philistines were just conventional farcical characters. Still, although this was really a practice exercise, there were moments of dramatic effectiveness. Ihering was only bored when Ollier and Francine repeated in the second act what we already knew from the first act. Arthur Eloesser (438) thought that Duchut was a stupid figure because he lacked the characteristics of a biographer. If Kaiser was really trying to revenge himself through this work, then his attack was much too weak. Also, the subject-matter was very typical of farce. Eloesser felt that Kaiser had made things easy for himself by setting the comedy in the French provinces. The action could just as easily have taken place in Germany – only Kaiser would have had to exert himself more and greater originality would have been required. Ihering was surprised that such a slight, playful work, that such a one-act play in three acts was so

---

'°Linke, p. 113. There were no reviews of this production available in the D-L-A, Düsseldorf.

successful in the Kammerspiele. Berthold Viertel's production, with Otto Wallburg as Duchut and Lothar Müthel as Ollier, was assured, clear and unproblematic. This was a charming performance; the acting was lively.

When *Papiermühle* was performed for the first time in Munich at the Schauspielhaus (1927), the critic for the *Völkischer Beobachter* (439) reported that it received rousing applause, especially at the end of the performance from the Kaiser supporters and the Jewish contingent in the audience. Still, he found the lively production entertaining, praising Schweikart's magnificent efforts as director, Horwitz' superb performance as Duchut and the comic acting of the other members of the cast. The third act, with its witty, original duel scene, was the most humorous of this spicy literary comedy, cleverly modelled on the French boulevard farce.

Der Präsident (published earlier as *Der Kongress*)

Der Präsident, a "Komödie in drei Akten", which had first been written in 1905–06 and which had been published as *Der Kongress* in 1914 (Weimar: R. Wagner Sohn), was revised in 1926–27 and published in 1927 (Potsdam: Kiepenheuer). Kenworthy described this comedy, with its three unities and French setting, as modelled on the French "pièce de chambre" and belonging to the same group as *Das*

Frauenopfer and *Der Brand im Opernhaus*.'[1] However, this is neither a psychological drama nor a "Frauenstück" but a conventional work which is most related to Kaiser's early comedies. The lawyer Blanchonnet, who aspires to enter Parisian high society, is a figure in the manner of Sternheim. Yet whereas Sternheim's middle-class characters are successful in dramas like *Die Hose* and *Der Snob*, Blanchonnet is a dismal failure. He loses all his money, is rejected by his daughter Elmire and does not rise socially. The downfall of this self-seeking opportunist and the absence of an happy ending are the major differences between this comedy and early comedies like *David und Goliath* and *Der mutige Seefahrer*, where Kaiser's petty-bourgeois protagonists emerge triumphant.

In revising his early comedy, Kaiser toned down the ending of *Der Kongress*, in which Lisa, the daughter of the lawyer Deutschendorf, ends up in a brothel, an innocent victim of her father's ambitions. In the new version, it is clear that the hotel thieves will abandon Blanchonnet's daughter and that he is the one who is punished.'[2] Still, despite the revisions, *Der Präsident* is a poor comedy and the action is highly improbable. Schürer writes:

> The plot of the play is extremely thin, and the dialogue and actions of the characters are too exaggerated to be effective. The humor is often forced [...] In spite of many deletions and improvements in the 1927 version, *Der Präsident*

---

[1] Kenworthy, p. 190.
[2] See Schürer, *Kaiser*, pp. 132–33.

remains a rather flimsy comedy."[3]

1928, the year of Kaiser's 50th birthday, saw four premieres and major revivals of *Gas I* in Berlin and of *Die Bürger von Calais* at the Düsseldorf Schauspielhaus. Rühle reports that, by 1928, Kaiser had become the most performed contemporary German dramatist."[4] The premiere of *Der Präsident* took place at the Schauspielhaus, Frankfurt/M. on 28.1.1928. Bernhard Diebold (441) described the play as a mixture of intellectual satire and farce. He found the improbabilities of its frivolous plot (Blanchonnet having all his money in a suitcase; Elmire's naivety; Blanchonnet's unbounded idiocy, etc.) typical of farce and the caricatured figures similar to those in the French "Boulevard-Posse". For Werner Deubel (440), this was an extremely stupid work. Because he had run out of ideas, Kaiser had merely taken a stock type and put him in a new environment. At best, this "comedy" could be made into an intellectually undemanding film. Deubel could not understand why the Frankfurt Schauspielhaus was endangering its reputation as a culturally important theatre with such premieres. The production could do nothing to save what was Kaiser's most pathetic play to date.

Emil Faktor (442) felt that *Der Präsident* was performed at the Komödienhaus only because of a shortage of plays and because of the drawing power of Kaiser's name."[5]

---

[3] Schürer, *Kaiser*, p. 133.
[4] Rühle, p. 867.
[5] As Emil Faktor left Germany in 1933 and did not return, this production must have taken place sometime between 1928

This production changed the ending – the hotel thieves did not allow Blanchonnet's daughter to flee from the hotel with them and she returned to her father. Faktor described this thin comedy, with its drawn-out, repetitious scenes, as a "Schwänkchen". He concluded that even an ideal cast would not have been able to overcome its deficiencies.

Der Zar lässt sich photographieren

Der Zar lässt sich photographieren, an "Opera buffa in einem Akt", was Kaiser's second collaboration with Kurt Weill. It was written and published in 1927 (Vienna: Universal-Edition AG). The premiere, of which no reviews are available, took place at the Leipzig Neues Theater on 18.2.1928.''

Oktobertag

Oktobertag, a "Schauspiel in drei Akten", was written in 1927 and published in 1928 (Potsdam: Kiepenheuer). It was translated into English (1928), into French (1929) and into Spanish (1929); it was premiered in English at The Forty-Ninth Street Theatre in New York on 4.9.1928. With its French setting, its three unities, small cast, female protagonist and "Schein-Sein" theme, *Oktobertag* was another

---

''(cont'd)and 1933.
''Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 870. Schürer dates this production in Leipzig on 28 February, *Kaiser*, p. 134.

"Frauenstück",'' another psychological drama in the style of *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*. The theme of eroticism recurs in Catherine's seduction of Leguerche and in Leguerche's description, at the end, of the pleasures of her body. There is a triumph of inner reality as Marrien develops towards Catherine's position, eventually accepting that he is the father of her child. All they desire is to live in blissful romantic escapism on a secluded island away from human society. Marrien's slaying of the real father, the "Schlächtergeselle" Leguerche, symbolises the elimination of unpleasant external reality and the total victory of subjective illusions. Once more, the plot is contrived and the character motivation abrupt and unconvincing (Marrien's sudden reversal of character; Leguerche suddenly turning nasty after his previous reasonable behaviour).'' Yet, for Schürer, *Oktobertag* was "one of Kaiser's most conclusive" psychological dramas.'' Steffens considered it one of the few important dramas of the many which Kaiser produced during the 1920's.'''

''See Schürer, *Kaiser*, p. 144. Kenworthy also included *Oktobertag* in his group modelled on the French "pièce de chambre" (which included *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*), p. 190.

''Schürer writes: "This sudden change in Leguerche's behaviour – his refusal to accept payment and his desire to possess Catherine – is a weakness in the construction of the play. His actions are contradicted by his character and by his previous behaviour. He also knows that Catherine does not love him and that marriage is completely out of the question. It is, therefore, inexplicable why he is suddenly portrayed as a serious rival of Marrien" (*Kaiser*, p. 237, note 18).

''Schürer, *Kaiser*, p. 144.

'''Steffens, p. 100.

Oktobertag was premiered on 13.3.1928 at the Hamburg Kammerspiele. Surprisingly, considering its similarity to *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*, towards which the critics had often been unsympathetic, *Oktobertag* was well received. It was seen as related to the themes of Kleist's *Die Marquise von O...* (443, 447) and of Goethe's *Die Wahlverwandtschaften* (444). Arthur Eloesser (444) thought that the Berlin theatres had made a mistake in allowing this work to be premiered in the provinces and in not premiering it themselves. Kaiser, almost too fleeting a playwright, had crystallised his talents here in a simple, clear drama which did not lack soul. The action was very clever and marvellously balanced. He felt that Kaiser's accomplished technique managed to overcome the improbabilities of the plot. Heinz Liepmann (443) considered this drama with its unusually delicate, inner development of the action a highpoint in Kaiser's "oeuvre". This was a powerful, impressive, theatrical work, a tragedy of surprisingly high standards; its technique was concise and clear without being forced. For Otto Schabbel (446), Kaiser was escaping into Romanticism. Still, the play's intellectualism, the compressed dialogue and the revelation of psychological powers created an unusual tension. P. A. Otte (448) thought that the sparkling, forward-moving dialogues compensated for the improbabilities of the psychological motivation.'[0]' Although the play's basic idea

---

'[0]'Cf. also review 445.

was slight and not totally convincing, Kaiser had presented an extremely entertaining, smoothly flowing and assured drama. The scene between Leguerche and Marrien, who was now in love with Catherine, was very powerful (444); the ending (the murder of Leguerche) was described as logical (444), as "harmlos" (446), as rather violent (448) and as symbolic (447).

Gustaf Gründgens' gripping production was a great success (443). Eloesser thought that for the performance to be convincing, Catherine had to be presented plausibly. Fortunately, the quiet Ellen Schwannecke was believable, as was Gustaf Gründgens (Marrien), although he did not quite seem right and lacked aristocratic refinement. This was a clear, flowing production which contrasted Leguerche's crass materialism with the aristocratic setting and which also contrasted the worlds of reality and imagination (447, 448). Eloesser praised the Hamburg Kammerspiele for presenting Kaiser's play ahead of Berlin but felt that the production could have been better and that the language could have been more distinct. Yet the serious Hamburg audience greeted the play enthusiastically and with loud, lasting applause (444, 448).

Oktobertag was performed for the first time in Dresden at the Staatliches Schauspielhaus (16.8.1928) in a production directed by Josef Gielen, who had directed the premieres of *Der mutige Seefahrer* and *Der Protagonist* (as an opera) in Dresden and who was now regarded as one of the

best directors of Kaiser (452). Taking into account the prolific nature of Kaiser's writing, Felix Reichardt (450) was not surprised that many of his dramas still appeared crude and unfinished. This was also true, to a certain extent, of *Oktobertag* with its mixture of styles, with its mixture of dry objectivity and fanatical mysticism, of realism and idealism. Reichardt found many aspects of the plot improbable: Marrien not noticing Catherine; the imagined wedding; Catherine's seduction of Leguerche; Marrien's love for Catherine and his acceptance of the child as his own and finally the ending – the murder of Leguerche and Juliette's knowledge of what has happened would prevent Marrien and Catherine from continuing to live together happily ever after. However, Reichardt conceded that, during the first two acts, Kaiser's fine dialogue made these improbabilities less apparent. Only in the third act, with its excessive sensationalism and insincere tirades, did it become more and more difficult to follow the action. As well, a second local reviewer (453), who described the play as a mixture of powerful realism and mystical fantasy, was unconvinced by Catherine's behaviour (the seduction of Leguerche; her claims that Marrien was the father) and by the ending. Wilhelm Russo (451) did not consider *Oktobertag* one of Kaiser's best works in the light of more accomplished dramas like *Gas*, *Von morgens bis mitternachts* and *Nebeneinander*. Still, he saw the concise formulation and the virtuosity with which an extremely complex theme was turned

into a theatrically effective drama as typical of Kaiser.

Josef Gielen's excellent, harmonious production, which toned down some of the original's crude effects, presented *Oktobertag* without an interval in one and a half hours (449, 450). The production illuminated the inner developments of this mysterious work (451). The acting in general was praised, although the ineffectiveness of the final act was blamed partly on the actors, who were less convincing here. Felix Steinböck could have been more passionate as Marrien and Adolf Wohlbrück as Leguerche spoke too loudly and indistinctly (450). There were differing reactions to Wohlbrück's interpretation of his role. Leo Francke (449) considered this powerfully Naturalistic performance the best of the evening;[102] for Russo, this humourous "Schlächtergeselle" was inappropriate. Still, the production was a well-deserved success for Kaiser, Gielen and the actors and was well applauded (449, 451).

Two weeks later (30.8.1928), *Oktobertag* was performed for the first time in Berlin, at the Kammerspiele. Again, it received rousing applause (454, 456). Emil Faktor (460) was pleased that his suspicions that Kaiser was merely reworking *Die Marquise von O...* or Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*, that he was presenting just an ordinary "Erpresserdrama" or a belated version of Ibsen, proved unfounded. He considered this play a good beginning to the season, although it offered no surprises. Despite the embarrassing opening scene

---

[102]At times, the wording of Francke's review is very similar to Pander's review (447) in Hamburg.

with Catherine's uncle Coste, who appeared almost like a figure from Sudermann, and its dated techniques, the main theme ("die Hoheit der Illusion") was particularly beautiful. Another Berlin critic (458) found the drama believable (apart from a few minor points in the third act) because of its logic and, what was unusual for Kaiser, because of its powerful, genuine emotional elements. Arthur Eloesser (459) wished that there were more writers who possessed Kaiser's ability to surprise the spectator and make him think. Yet he thought that it would have been better if Marrien had met the well-escorted Catherine in a different town.

For Erich Krafft (455), Kaiser's extremely complex play would have seemed comic or repulsive in many instances, if it had not been for Robert Forster-Larrinaga's production, which overcame its deficiencies. Forster-Larrinaga toned down the crude aspects and presented the drama as a discreet, elegant "Gesellschaftsstück". According to Faktor, this production was an artistic pleasure. The temptation to be loud was avoided; it was a clear production which made the symbolism and mysticism more accessible (460). The setting was a large, empty, elegant room with just two chairs; the characters addressed each other often at quite a distance in the manner of Racine or Corneille. Eloesser thought that this ceremony and the use of the setting for deliberate effects were not really necessary. Referring back to the Hamburg premiere, he felt that the most important

aspect of a production of *Oktobertag* was whether the lovers were convincing and that the setting was really unimportant. Indeed, Mathias Wiemann as Marrien was convincing (459). In the role of Catherine, the talented Margarethe Köppke was unreal, visionary and angelic (455, 459). However, there were complaints that her diction could be improved (460) and that she was too much like a sleepwalker (459). For Eloesser, Albert Steinrück (Coste) behaved too much like a father and, instead, should have maintained a middle position of bourgeois convention between the poles of ecstasy and brutal realism. Oskar Homolka presented a vital, full-blooded, effective Leguerche (459, 460). Forster-Larrinaga's marvellous, simple production was greeted by unusually loud applause (454, 455, 457); the audience were so convinced that no one laughed when Marrien claimed to be the father of Catherine's child (459).

The following month, on 25.9.1928, *Oktobertag* was presented for the first time in Düsseldorf at the Schauspielhaus, where it was performed nineteen times – this number of performances of a Kaiser play in Düsseldorf was only surpassed by the Schauspielhaus productions of *Mississippi* and *Die Bürger von Calais*.[103] According to Linke, the local critics almost universally rejected Kaiser's play. Gustav Lindemann's disciplined production managed to avoid the danger, inherent in the text, of

---

[103] I could not find any reviews of this production in the D-L-A. Only some reviews of a "Gastspiel" by the Düsseldorf Schauspielhaus in Gelsenkirchen were available.

degenerating into "Kitsch".[104]

The same month (Sept. 1928) also witnessed the first performance of *Oktobertag* in Munich at the Schauspielhaus.[105] The critic for the *Völkischer Beobachter* (461) felt that Marrien's murder of Leguerche would have brought him fifteen years in jail. However, Kaiser had failed to present this outcome in a fourth act, which probably would not have been any better than the previous three, because of his own unfortunate experiences with the law!

Up to now, the play's eroticism and sexual themes had not aroused any of the moral disapproval which *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus* had provoked earlier. However, when *Oktobertag* was presented as a "Gastspiel" by the Düsseldorf Schauspielhaus at the Gelsenkirchen Stadthalle (Nov. 1928), the locals were less open-minded than elsewhere. The critic for the *Gelsenkirchener Zeitung* considered this the fourth production in recent weeks which was not suitable for young people. Although it was a fine production and although the drama did possess poetic qualities, it had to be rejected on account of its morally dubious content. In particular, he objected to Leguerche's cynicism and Catherine's predicament was too unpleasant for

---

[104]Linke, p. 113.

[105]Rühle refers to a production at the Munich Kammerspiele on 24.9.1928, directed by Schweikart and with Ruth Helberg as Catherine and Will Dohm as Leguerche, p. 868. The *Völkischer Beobachter* review (461), dated on 26.9.1928, gives no details of the production, apart from naming the theatre as the Schauspielhaus.

words.'[16] It was, therefore, not surprising that some adults in the audience walked out of the performance.

The *Gelsenkirchener Zeitung* received many letters from local citizens supporting its hostile response to such a "repulsive" work. One reader felt that the theatre had failed to fulfill its edifying function with such cynical modern dramas and that such sensual works threatened to undermine moral values.'[17] Moreover, the demand was made

---

'[16]"Ehe man sich mit dem Inhalt des Stückes auseinandersetzt, müsste man zunächst die Handlung skizzieren. Und da ist es bedauerlich, feststellen zu müssen, dass wir das an dieser Stelle einfach nicht vermögen. Die ganze Vorfabel ist so befremdlich und für unsere sittlichen Anschauungen so undiskutierbar, dass wir uns eine Wiedergabe schenken wollen. Und was dem 'Schlächtergesellen' an Zynismen in den Mund gelegt wird, sucht an Eindeutigkeit seinesgleichen. Wir können Kaiser die Ehrlichkeit seines Wollens selbst in diesen brutalen Offenherzigkeiten nicht absprechen, wir vermögen ihm aber nicht zu folgen, wenn wir uns vor Augen halten, welche demoralisierenden Wirkungen eine solche Entblössung von Vorgängen haben muss, die für uns immer noch mit dem Schleier des grössten und tiefsten göttlichen Geheimnisses umkleidet sind. Mit leisem Erschrecken denkt man an die zahlreichen jungen Mädchen, die im Theater sassen und solche Auseinandersetzungen mit anhören mussten" (bs., *Gelsenkirchener Zeitung*, 22.11.1928).

'[17]He wrote: "Man muss sich als Vater die Eindrücke vergegenwärtigen, die derartige Stücke mit ihrem frevelhaft sinnlichen Einschlag bei erwachsenen Söhnen, mehr aber noch bei erwachsenen Töchtern und der gesamten Frauenwelt auslösen. Welche seelischen Eindrücke können und müssen sich einstellen? Welche Gefahr bilden die Auswirkungen? [...] Der Bürger als Laie kann nicht wissen, was für einen Inhalt und welche Tendenz in den modernen Bühnenstücken liegt. Ihm fehlt auch die Zeit, sich vorher zu vergewissern, und im guten Glauben geht er mit seiner Familie zum Theater. Aber nicht um dort in Enttäuschungen und Gewissensbisse versetzt zu werden. *Oktobertag* u. a. ist weder unterhaltend, noch erhebend, es ist künstlerische Skrupellosigkeit, die nicht verdient, öffentlich breit getreten zu werden, und die das Heilige der Menschenschöpfung in den Kot zu ziehen sucht. Das Innere des noch sittlich gesund eingestellten Menschen bäumt sich dagegen auf und er lehnt impulsiv einen Theaterstoff von solcher 'Güte' ab" (*Gelsenkirchener Zeitung*, n.d., D-L-A).

that the forthcoming repeat performance of *Oktobertag* in December should be cancelled. The *Gelsenkirchener Zeitung* believed that such plays should no longer be presented which threatened not only the morals of young people but also of adults! Perhaps, also, it was time to sever the links between Gelsenkirchen and the Düsseldorf Schauspielhaus. There was sparse applause for Gustav Lindemann's production, which starred Peter Esser as Marrien, Fita Benkhoff as Catherine, Franz Everth as Coste and Hermann Greid as Leguerche.

When *Oktobertag* was premiered at the Neues Theater in Frankfurt/M. (13.10.1928), Bernhard Diebold (462) did not consider Arthur Hellmer's production completely assured. He thought that *Oktobertag* did not work on the stage and that reading the play aroused far deeper insights than watching a production which was too concrete and physical. Describing the drama as a "Meisterstück des Denkens", as "ein Bacchanal der Intellektualität", Diebold felt that, in contrast to Pirandello, whose plots were unclear and lacked depth, Kaiser had presented the action with great clarity. He was impressed by the play's structure and its rise in tension. However, the ending was not fully thought out and destroyed the work's symbolism (or the work's symbolism as interpreted by Diebold!). Marrien should have been able to triumph over Leguerche on an ideal, moral level without having to kill him. Diebold, one of those critics who understood a play even better than the author himself, could only see one

possible solution to the conflict – Catherine dying of "Weltschmerz".

Die Lederköpfe

Die Lederköpfe, a "Schauspiel in drei Akten", was first written in 1927–28, revised in 1928 and published the same year (Potsdam: Kiepenheuer). Just as Kaiser had been capable of presenting two opposing sequels to *Gas I* in *Hölle Weg Erde* and *Gas II*, just as *Die Bürger von Calais* and *Europa*, first published within a year of each other (in 1914 and 1915 respectively), had contradicted each other in advocating pacifism and militarism, so were *Oktobertag* and *Die Lederköpfe*, both published the same year (1928), total opposites. In *Oktobertag*, Kaiser's lovers desire to escape from social responsibility into an isolated, Romantic world of illusion; in *Die Lederköpfe*, the need for social revolution is presented. These fundamental contradictions within Kaiser's "oeuvre" make the overall picture of Georg Kaiser far more complex and problematic than is often assumed. Kenworthy describes Kaiser as "a true Expressionist" in the treatment here of his source, Herodotus' *History* – the subject-matter was made more universal in that the besieged city of Babylon is never named and the characters have been depersonalised (Darius is Der Basileus and Zopyrus Der Feldhauptmann). Also, a new

figure, Die Tochter des Basileus, was added.[108] There are many other Expressionist features: the mass scenes; the "Telegrammstil"; the themes of the "Neuer Mensch" and of pacifism; the father-daughter conflict and the grotesque contingent of "Lederköpfe", all looking alike. However, the setting is realistic and, unlike the "Stationendramen" *Von morgens bis mitternachts* and *Hölle Weg Erde*, *Die Lederköpfe* conforms to the three unities.

What is surprising, especially after Kaiser's distancing of himself from the "Neuer Mensch" in *Nebeneinander* and *Gats*, is that, in *Die Lederköpfe*, we have a successful, popular social revolution and a "Neuer Mensch" who is not rejected by the masses. The Feldhauptmann, "ein kopfloses Tier",[109] who through self-mutilation has dehumanised himself in order to capture an enemy town and to further his own ambitions, comes to understand his own lack of humanity. A "Neuer Mensch", he sacrifices himself so that the troops are provoked into slaying their ruler, the tyrant Basileus. Like Eustache and the Spazierer, we have a "Neuer Mensch" who is able to inspire his fellow citizens. The Feldhauptmann is successful because, through his actions, the troops and the "Volk" are incited to overthrow despotism. We are left at the beginning of the new society, as the Tochter, a second "Neuer Mensch", who has rejected the tyranny of her father, wraps a red cloth around her body

---

[108]See Kenworthy, p. 78.
[109]Kaiser, *Die Lederköpfe*, in *Werke*, ed. Huder, III, 42.

and urges them all to march into the desert in order to rebuild what has been destroyed. Kaiser here denounces Basileus and all that he represents – despotism and the bloodshed, destruction, poverty and hunger caused by war. Instead, he advocates socially useful activities (farming, rebuilding), pacifism and humanity. Kaiser goes beyond the ideas of *Die Bürger von Calais* in that he realises now that despotism must first be overthrown through social revolt before peace on earth is possible.

From a modern perspective, in the light of historical developments in Germany, *Die Lederköpfe* is usually interpreted as an antifascist drama, as one of Kaiser's works which reveals his "entschiedenes sozialistisches und antifaschistisches Engagement".[110] For Steffens, Basileus could represent Hitler or another twentieth-century dictator and the Stadthauptmann a "Statthalter" or a "Gauleiter".[111] Although there are some possible allusions to the Nazis in the text,[112] it can also be argued that Kaiser plays safe in using an historical setting. *Die Lederköpfe* is not an explicit, class-conscious attack on Nazism but really it is a vaguer, more general parable of tyranny. Still, regarding

---

[110]Huder, "Zeittafel" to Kaiser, *Werke*, VI, 854.
[111]Steffens, p. 122.
[112]The language at times has anachronistic overtones, e.g. the Stadthauptmann advocates "Kraft und Gesundheit" (Kaiser, *Die Lederköpfe*, in *Werke*, III, 17) and his comment "Der Basileus gibt den Befehl – der Stadthauptmann vollstreckt den Befehl" (Kaiser, *Die Lederköpfe*, in *Werke*, III, 14) has an ominous ring. It seems to anticipate the defence used so frequently by Nazi collaborators during the trials on war crimes that "orders were orders" and had to be executed unquestioningly.

its content and technical accomplishment, we must agree with Steffens that this is one of Kaiser's major dramas of the 1920's.'[113]

When *Die Lederköpfe* was premiered at the Neues Theater in Frankfurt/M. (24.11.1928), the critical response was cool. Werner Deubel (463) described it as a weak play which presented a pacifist falsification of history. He saw the historical content as merely a thin veil for spreading modern ideas and did not believe that Kaiser had written this drama from pacifist convictions. He was only able to speak favourably of the language of this heavy-handed, forced drama. For Gehrke (464), Kaiser could have offered something better in his anniversary year. Although he had now become political and had taken sides politically, he was only fighting war with its own means – horror and cruelty. Indeed, the many horrific features of the drama, which discussed burning contemporary issues in an historical setting, became tiresome and a torment. Bernhard Diebold (465) thought that *Die Lederköpfe* deserved to be performed, although he felt that Kaiser's dramas were more stimulating intellectually, when read. The ending, the daughter's proclamation of the "Neuer Mensch", was reminiscent of *Gas* and the utopianism of 1918. He wished that Kaiser's endings were as accomplished as his expositions; too often, as here, the "Denkspiel" degenerated to the "Denkerische". After the fine structure, the concentrated action and the tension of

---

[113]Steffens, p. 100.

the first one and a half acts, there was no inner development left for the third act. The division of the acts had to be moved forward and Basileus' long monologues needed to be cut. Moreover, he was not convinced by the transformation of a "Lederkopf" like the Feldhauptmann to humanitarianism. Deubel also found his conversion to pacifism incredibly sudden.

Ludwig Marcuse (466)'''' was disappointed by the play's outcome. At first, Kaiser's drama seemed as though it would analyse human relationships (the problematic relationship between the Tochter and the mutilated Feldhauptmann). But then, Kaiser deviated from this theme and allowed the figure of Basileus to dominate the action. After an opening which seemed to offer a deep examination of an archetypal human situation, all Kaiser proclaimed was that man was not faceless, anonymous cannon fodder but a human being – a message which was out of proportion to the play's structure. The anticlimactic ending was Schillerian rather than revolutionary in a modern sense. In contrast to Gerhke, Marcuse considered this a completely unpolitical work and did not find the attack on despotism politically motivated.

According to Marcuse, Arthur Hellmer's production vacillated between pathos and mathematics. There was some

---

''''Ludwig Marcuse (1894–1971), who was a theatre critic for the *Frankfurter General-Anzeiger* from 1925–29, emigrated to America in 1933. Rühle writes of him: "In Frankfurt wurde er – wegen seiner draufgängerischen, direkten Kritik bald 'Der Alba der Kritik' genannt – der Antipode zu Diebold, vor allem durch seinen Widerspruch zu dessen Unruh-Verehrung und seine härtere Betrachtung der zweiten Phase der Weichertschen Intendanz" (p. 1172).

stylisation but Fritz Valk's Basileus was a "Schillertyrann" full of pathos and Elsa Tiedemann (Tochter) went too far in her outbursts of passion. This production, which took the play very seriously, was not a public success. It was greeted by hisses from the bored and some applause (463, 467).

Perhaps the lack of impact of this socially committed drama and the success of the escapist *Oktobertag* were symptomatic of an historical period which was soon to surrender to fascism. Walter Schlieper (468), at the first performance of *Die Lederköpfe* in Krefeld (1929), felt that Kaiser, with these two new, contradictory plays, was giving German theatres the choice of whether they wanted tendentious or escapist works. However, whereas Düsseldorf and Cologne had decided to produce *Oktobertag*, such a topical play like *Die Lederköpfe* had been left for small provincial towns like Krefeld.

Zwei Krawatten

Zwei Krawatten, a "Revuestück in neun Bildern", was written and published in 1929 (Berlin: Alrobi). This lavish, large-scale revue, which had already been anticipated by the variety scenes in *Zweimal Oliver*, contains many Expressionist features. The open form is similar to the series of scenes in the "Stationendramen",[113] there is some

---

[113]See Kenworthy, pp. 81–82.

"Telegrammstil" and the ship setting (scenes three and eight), which symbolises through the division of the stage the class contradictions in society, is reminiscent of the ship scene in *Die Koralle* (Act II).'''' The waiter Jean is basically a "Neuer Mensch" who learns to reject his new-found riches in order to return to his faithful lover Trude, even if this means suffering poverty.''' There is also a level of social criticism. Whereas the view of America had been positive in *Kolportage*, Kaiser is very critical here of this new capitalist society, which is actually presented on stage, unlike *Kolportage* and *Der mutige Seefahrer*, where we just have Americans visiting Europe. America is now a land of stock market speculators like Frau Robinson, who profiteer from man's basic needs (meat), of hypocritical senators (MacCarton) and corrupt businessmen, who wish to profit from Jean's connections in Washington. It is symbolic that Jean rejects the rich American Mabel and returns to Europe and to Trude.''''

Yet, despite the social satire, *Zwei Krawatten* is essentially a light, witty comedy with, at times, elaborate, spectacular sets and a massive cast. Apart from Jean, the

---

''''See Schürer, *Kaiser*, p. 135.

'''Kenworthy describes Jean as "a New Man through his ultimate fidelity to the lasting values of his old life" (p. 83).

''''However, Robert Kauf was not convinced by the attack on America: "These examples should suffice to show that the plot is so completely incredible and the American villains are so ludicrously overdrawn that one cannot take them seriously and is lead [sic] to suspect that what Kaiser satirizes here is not America, but the anti-American clichés of the period" ("Georg Kaiser, 'der Amerikanismus' und Amerika," in *Georg Kaiser Symposium*, p. 255).

characters are one-dimensional and do not develop. Trude, in particular, is almost too good to be true. As a revue, there is a certain popularism in the mixture of songs, music, dancing and even parody of the opera. The symmetrical plot (the two ship scenes, the two exchanges of ties) is highly unlikely and is indebted to the early comedies in its use of many improbable sudden turns of fortune. Once more, Kaiser uses a lottery ticket, an inheritance and chance meetings abound. The play's message is very simple, if rather hackneyed – riches cannot buy happiness and love is more important than money. All ends happily in a triumph of true love, as Jean and Trude, now a rich heiress, are united. Kenworthy describes *Zwei Krawatten* as "entertaining but not very significant";[119] for Schürer, Kaiser was returning to "old romantic clichés".[120]

Zwei Krawatten was premiered at the Berliner Theater on 5.9.1929 with music composed by Mischa Spoliansky. This premiere was a popular rather than a critical success. Ihering (470) referred back to his earlier remarks in his review of *Kolportage* (343) that Kaiser could become Germany's greatest writer of revues by satirising the clichés and sentimentality of this genre. However, he was disappointed by *Zwei Krawatten* because it did not represent a breakthrough to the new, modern revue but only a more accomplished version of the old one. Unfortunately, Kaiser's first revue presented the sentimentality and clichés of the

---

[119]Kenworthy, p. 81.
[120]Schürer, *Kaiser*, p. 135.

genre seriously. Although it was simple, clear and dramatically effective, this was still just the conventional revue with its stock characters and features borrowed from the old "Volksstück" (the lottery, Trude's inheritance). Ihering, while acknowledging the work's technical brilliance, would have preferred a truly Berlin revue. Kaiser had taken a step in the wrong direction with this "Revueposse" *Zwei Krawatten*. However, it would still be possible for Kaiser and Spoliansky to achieve popular success with a more modern revue.

Felix Hollaender (473) also considered this new departure for Kaiser a mistake. This revue was too tame, too insignificant and too light for a writer of Kaiser's calibre; it was not powerful and witty enough. Kaiser was unsuited to the role of popular revue writer and non-literary humourist. This was merely a "Nebenwerk", which deteriorated from scene to scene. Hollaender was not sure whether Kaiser was attempting a parody of the revue similar to his parody of trivial literature in *Kolportage*.[11] However, if this was the case, then the parody had failed. Instead, the simple, harmless scenes, with their partly sentimental, partly kitschy romanticism, were reminiscent of the nineteenth-century farce and "Volksstück". Otherwise, if

---

[11]Several of the critics at the Sept. 1929 production of *Kolportage* in Berlin interpreted *Zwei Krawatten*, which had been performed earlier the same month, in the light of *Kolportage*. Kurt Pinthus (358) saw *Zwei Krawatten* as an unsuccessful attempt at parodying the revue; Rolf Nürnberg (363) thought that Kaiser had turned to parody as a last resort here and Alfred Kerr (359), who objected to its clichéd themes, also described it as a parody.

Zwei Krawatten was intended as an attack on America, then the tempo was much too slow. In contrast, Ernst Heilborn (469) saw this light revue, which was similar to *Kolportage*, as ironising love and money. For Karl Strecker (472) and Oscar Bie (474), Kaiser was lowering himself in writing a revue. Bie felt that he was surrendering unconditionally to public tastes and would have expected more self-irony, more humour and satire.

Forster-Larrinaga's three-hour production, which starred Hans Albers as Jean, Marlene Dietrich as Mabel and Rosa Valetti as Frau Robinson, was a tremendous public success (470, 474).[122] This colourful, lively production with its dancing girls and variety acts was sentimental rather than ironic (358, 470, 472). A popularistic presentation, it tried to avoid becoming too literary by mixing sentimentality, "Kolportage", many naked legs and the latest variety tricks. Forster-Larrinaga just filled out Kaiser's thin plot with features borrowed from the traditional revue (473). Ihering praised the tap-dancers Moore and Lewis and the costumes of this pleasant, pretty production. He complained that Mischa Spoliansky's melodious music glossed over the critical, aggressive tendencies in Kaiser's text, instead of accentuating them.[123] For Bie (474), the music was not terribly ingenious, but at least it

---

[122]There is a photograph of the production in Steffens, p. 135.

[123]According to Schürer, Spoliansky was one of the more popular composers of the day along with Friedrich Hollaender and Marcellus Schiffer, *Kaiser*, p. 135.

was appropriate and effective, combining jazz, finales and popular songs. He thought that the music was, on the whole, too routine and that Spoliansky was too heavy-handed here (475). For Hollaender, although the music was impressive technically and pleasant, it lacked the power of Spoliansky's earlier creations.

The actors were described as good but not the best available (474). One reviewer (471) complained that Hans Albers had been miscast and was too cynical for the romantic part of Jean. Marlene Dietrich, who had yet to achieve her breakthrough in Josef von Sternberg's *Der blaue Engel* (1929–30), made little impact as Mabel. However, this was not considered the most productive of roles (470). Bie (474), who praised Stern's quick-changing sets, especially the mirrored room, felt that the critic had to lower his literary criteria in assessing this mixture of variety and cinema. Yet, as the quality of Kaiser's writing sank, the audience's applause became greater. The actors were greeted by rousing applause (472, 473). It would appear safe to assume that the overwhelming popular success of *Zwei Krawatten* can be attributed more to the spectacular production rather than to the merits of Kaiser's text.

When *Zwei Krawatten* was performed for the first time in Leipzig at the Schauspielhaus over the Christmas period in 1930, it was a fantastic success and was greeted by thunderous applause from the capacity audiences. Again, the colourful revue features of the production more then

compensated for the weaknesses in Kaiser's text (481). The performance combined a Leipzig cast with variety acts imported from Berlin and a guest conductor, Dr. Hans Kainz. It was really the high quality of the Berlin "stars" which delighted the provincial audience, not accustomed to such calibre entertainers. Berlin dancing girls displayed their physical attributes while dancing with cardboard negroes, the "Exzentriktänzer" Charly D'Argovie was excellent as a drunken tap-dancer but the highpoint of the evening was the splendid comic singing of the six Comedian Harmonists, a vocal jazz group (477, 478, 483).

Still, despite the appeal of such extraneous features, the text itself came under attack from some critics. *Zwei Krawatten* was described by Hans Natonek (478) as a "Nebenarbeit", as genuine "Kolportage", which failed in its attempt at parody and which lacked the naivety of the "Volksstück". Egbert Delpy (481) also saw the revue as basically "Kolportage", as old-fashionedly romantic and excessively sentimental. Politically radical reviewers were especially dissatisfied by the play's subject-matter and style. The critic for the Leipzig *Arbeiterpolitik* (479), who disliked the lack of intellectual content, complained that the revue was catering to the philistines in that, instead of depicting the class struggle, Kaiser gave the fairy-tale, escapist solution of lotteries and rich Americans. Instead of unsettling the philistines, Kaiser merely pandered to their complacency. All this work represented was the decline

of bourgeois culture. The reviewer for the *Sächsische Arbeiter-Zeitung* (480) condemned Wilhelm Berthold's production as merely providing rotten, stinking amusement for the Leipzig bourgeoisie over the holiday period. *Zwei Krawatten* only confirmed to him Kaiser's total bankruptcy as a writer which had also been demonstrated by the earlier Leipzig production of *Hellseherei*. This was not even a revue, just a below-average farce with songs and dated stock comic characters. The words of the song in scene seven ("Man muss dem Menschen seine Chance lassen –/ denn seine Chance ist des Menschen Gott") were interpreted as indicating undisguised support for the ruling class, as an apology for the unscrupulous behaviour of speculators and industrialists. For the critic from the *Leipziger Volkszeitung* (482), the American scenes were too drawn-out and the revue as a whole, apart from some songs, was not as biting and as witty as the author's usual writing. Kaiser seemed to be undermining his own qualities in pandering too much to the tastes of the philistines.

Two productions of *Zwei Krawatten*, the first Munich performance at the Kammerspiele (Feb. 1930) and the 1932 Augsburg production, were reviewed in the *Völkischer Beobachter*. Surprisingly, the review (476) of Forster-Larrinaga's Munich production with Therese Giehse as Frau Robinson was favourable. The revue was seen as a marvellous mockery of an America lacking in culture and only interested in business and external show. This cheerful work

affirmed European values, feeling and inner culture over American capitalism. There was lively applause for the quick-moving production. However, two years later, *Zwei Krawatten* was one of a number of "Schund- und Schmutzstücke" which were attacked in an article in the *Völkischer Beobachter* entitled "Die unmoralische Anstalt. Zeittheaterblüten — eine grauenerregende Übersicht") on 9.1.1932. In Augsburg, the reviewer (484) of Pabst's production was not sure whether Kaiser was trying to attack American "Unkultur". Yet all that he had achieved was "Kitsch".

Zwei Krawatten was also filmed, although very unsuccessfully, by Weichert and Felix Basch. The screening of the film, which starred the singer Michael Bohnen, at the Universum in Berlin resulted in a scandal as the disappointed audience found it laughable. The objection was raised that the play had been transposed to the screen too literally. Whereas the revue had worked on the stage with its mixture of styles (of parody, revue, operetta, opera and the grotesque), the same presentation on film was ineffective. Moreover, the sound quality was really poor.'[124]

---

[124]This information is based on an anonymous, undated review in the GKC. I could not find any other details of this filmed version.

Hellseherei

Hellseherei, a "Gesellschaftsspiel in drei Akten", was first written in 1928–29, revised in 1929 and published the same year (Potsdam: Kiepenheuer). With its female protagonist, small cast, three unities and "Schein/Sein" theme, it was another "Frauenstück", another psychological drama in the manner of *Das Frauenopfer*, *Der Brand im Opernhaus* and *Oktobertag*. Vera's love for Viktor, her husband, is a temple isolated from sordid reality; it is an exclusive, private love, a refuge from cruel external reality. She is willing to accept the loss of her ring in order to preserve her inner reality, her illusion of Viktor's fidelity. She knows that, if she finds the ring, the clairvoyant's second prediction of Viktor's adultery would also be true. When the Dame reveals that she was with Viktor and that their behaviour was harmless, Vera drives her off triumphantly, wins back Viktor and their love is restored. With *Hellseherei*, Kaiser tried to cash in on the contemporary popularity of clairvoyancy. According to Schürer, the character of Sneederhan was based on the clairvoyant Erik Jan Hanussen, who had helped solve criminal cases in the 1920's and who had given public performances at the Berlin Scala.[128] However, of the "Frauenstücke" treated so far, this must be considered the most trivial and the least convincing. The plot is shallow, the characterisation contrived.

---

[128]Schürer, *Kaiser*, p. 145 and p. 237, note 20.

According to Huder and Kenworthy, *Hellseherei* was only premiered at the Düsseldorf Schauspielhaus on 19.10.1929.[126] However, *Die schöne Literatur* reported that Kaiser's "Gesellschaftsspiel" was premiered simultaneously in seven theatres on 19.10.1929 – in addition to Düsseldorf, at the Kammerspiele of the Stadttheater in Lübeck; at the Landestheater, Stuttgart; at the Stadttheater, Würzburg; at the Stadttheater, Giessen; at the Stadttheater, Brieg and at the Landestheater, Oldenburg.[127]

The Stuttgart premiere of *Hellseherei* raised many critical doubts. Helmut Burkert (485) complained that the psychological background to the action was not explained enough and that the play was empty. He condemned the work as meaningless, unintelligent and only slightly entertaining. A second local reviewer (487) felt that *Hellseherei*, which was not intended as a serious drama but merely as a "Gesellschaftsspiel", was not a total success because of its contradictory mixture of serious and comic elements. He found the third act, in particular, anticlimactic. The critic for the *Darmstädter Tageblatt* (486) was also disappointed by the ending. The smooth transformation of the three main characters and the complete justification of clairvoyancy appeared cheap compared to the earlier

---

[126] Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 876 and Kenworthy, p. 203.
[127] *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 613. I have three reviews of the Stuttgart premiere and two reviews referring to a Lübeck Uraufführung, although neither is dated. In addition, the *Düsseldorfer Tageblatt* of 22.10.1929 (review 494) referred to seven simultaneous premieres of *Hellseherei*.

excellent development of the action. Elwenstoeck's production starred Max Marx, who presented an overly grotesque Sneederhan (487). The reports of the public response were mixed. According to Burkert, a few Kaiser fans applauded while the other spectators were left unconvinced; others reported that there was some applause, although the play was not nearly as effective as earlier Kaiser works (487) and that there was rousing, enthusiastic applause (486).

Likewise, the critics at the Lübeck premiere had misgivings towards Kaiser's text. *Hellseherei* was described as improbable, tasteless and superficial, as a weak "Gesellschaftsspiel" which failed to attain the heights of great comedy (489). For another reviewer (488), there was no serious attempt to deal with the problems of clairvoyancy. He felt that this technically accomplished bourgeois "Gesellschaftsstück" did not go beyond superficial psychological analysis and offered no more than a pleasant evening. The play's message that young wives should be on their guard against attractive female "friends" was not exactly new. Still, he concluded that a skillfully constructed "Gesellschaftsstück" was better than a stammered Expressionist "cri de coeur". Dr. Otto Hahn's production was marred by poor acting and poor casting. Edith Künzel (Vera) was just a beginner and her transformation at the end came too much as a surprise; Karl Moran was unsuited to his role as Viktor (488, 489).

The Düsseldorf premiere of *Hellseherei*, which was performed ten times, was no more successful. By now, the critics were starting to write off Kaiser as a dramatist. His plays were getting worse and worse as the quality of his writing deteriorated (493, 498). Wernher Witthaus (498) was disappointed by this poor play, which was a long way from the standard of *Die Bürger von Calais*. The critic for the *Düsseldorfer Stadtanzeiger* (499) wondered whether Kaiser was at the end of his powers, considering this work and *Oktobertag*. For another reviewer (500), this drama was a bitter disappointment and its author should have been farsighted enough to anticipate its total failure. Kaiser could not continue in this direction. This weak drama was described as too conventional and as lacking dramatic power and the bitter-sweet irony of the French "Gesellschaftsspiel" (491). There were many objections to various aspects of the text: the third act was an anticlimax (500); the sudden, unmotivated ending was a wretched "Happyend-Saltomortale" (497); this ending was hardly convincing, the plot was thin and illogical (490); it was difficult to understand why Vera was so slow to see through her "friend", the Dame (495, 498), and even Kaiser's technical ability had failed – the structure was drawn-out and boring (490). It seemed amazing that such a trite, insipid play had been premiered simultaneously by seven theatres (494).

Hellseherei was disappointing for those who expected the problem of clairvoyancy to be treated in depth. Kaiser's presentation was considered superficial and Sneederhan only a peripheral figure in the play as a whole. Moreover, the arguments behind Kaiser's positive attitude towards clairvoyancy were not convincing (491). Some critics, in the light of *Kolportage*, even thought that Kaiser was attempting to parody the genre of kitschy "Gesellschaftsstücke". Unfortunately, Franz Everth's production "misunderstood" these parodistic intentions, presenting the drama seriously, with merely some slight ironic undertones (493). Walter Schlieper (496), who saw *Hellseherei* as *Kolportage* applied to a more topical theme, would have liked the parody to have been developed from the figure of Sneederhan. Instead, Everth presented clairvoyancy and the happy ending seriously. The Marxist critic for *Freiheit* (492) thought that the plot, with its hysterical bourgeois characters and the unbelievable triumph of clairvoyancy, had little significance for working people. Kaiser seemed to be catering to the needs of the bourgeoisie with such undemanding, harmless works, lacking in intellectual content.

However, as Gerth Schreiner (495) reported, this drama, with its trendy theme of clairvoyancy and its snobbish interest in fine clothes and other fashions, was very poorly received by the (bourgeois) audience, who hardly seemed amused by the events on stage. Besides Kaiser's weak text,

blame for this unsuccessful evening can also be attributed to Everth's ponderous production, which does not seem to have been of the quality normally associated with the Düsseldorf Schauspielhaus (491). For Witthaus, the production was hardly better than the text and, despite the occasional good moment, the overall effect was one of drawn-out boredom. The two main female actresses, Charlotte Kühlmann (Vera) and Sonja von Hadding (Dame), were merely beginners (494, 495) and Fritz Valk did not seem really suited to his role as Viktor (499). The production emphasized the figure of Sneederhan and Luis Rainer's performance as the clairvoyant was considered the highpoint of the evening (500). Only this lively piece of acting saved one critic from falling off his seat in boredom (494). Sneederhan was presented as an old-fashioned fanatic with a touch of fantasy, who passionately believed in his own ability. But not all the critics were happy with this interpretation. Schreiner felt that Rainer had misinterpreted the role and would have preferred Sneederhan to have been portrayed like a modern clairvoyant – partly genuine, partly a charlatan. There was some applause, mainly for Rainer (490).

Mississippi

Mississippi, a "Schauspiel in drei Akten", was written in 1928–29 and published in 1930 (Berlin: Kiepenheuer). With

this play, Kaiser continued his attack on American capitalism. He evokes the atmosphere of the 1920's, a time of social turbulence, of class conflict and popular unrest. New Orleans represents the evil big city, a city possessed by greed, where the inhabitants live by the creed of the stock market. The motivating force of this American society is the desire for profit; economic expansionism is a means of increasing political power in that the export of surplus goods is used to subjugate foreign countries. Once more, the theme of "Siedlertum", which had been advocated and rejected to differing degrees in dramas like *Gas I* and *II*, *Hölle Weg Erde* and *Gats*, returns. However, whereas in *Gas I* and *II* this life-style is only discussed as a possible alternative, whereas in *Gats* the leader of the "Siedler" comes to reject this idea and whereas in *Hölle Weg Erde* we are left only at the beginning of the new society, here in *Mississippi* this communal, agricultural form of existence is actually depicted. The members of Noel Kehoe's religious sect, who wish to destroy New Orleans by not allowing the flood to be diverted, reject the capitalist system, which alienates nature's goods in profiteering from man's basic needs. They only produce enough food for themselves and are willing to share poverty rather than become part of an economic system which they despise. Of course, from the perspective of the ruthless capitalist state, this way of life, this failure to produce surplus profit amounts to "Produktionssabotage"![128]

---

[128]Kaiser, *Mississippi*, in *Werke*, ed. Huder, II, 684.

Force is, therefore, used to remove the sect members from their land so that New Orleans might be saved.

Apart from its topical social content and the theme of "Siedlertum", *Mississippi* has several other Expressionist features: some "Telegrammstil", the powerful mass scene, the theme of the "Neuer Mensch" and the final triumph of pacifism. Although the ending is rather abrupt and unmotivated, Kehoe and his former wife Doris are both changed, as the social drama gives way, anticlimactically, to the private love of two individuals. Doris, who had betrayed Kehoe's true aims to the Staatskommissar, Stimson, now declares her love for Kehoe and sacrifices her life to be with him. Kehoe, who had earlier advocated the destruction of New Orleans and had wanted to shoot a soldier, now realises that violence is inhuman. He did wrong in trying to raise himself arrogantly to God's level. There is a certain escapism as the social issues are relegated to the background and true love triumphs over death with Doris and Kehoe drowning together in the flooding Mississippi.

Yet, despite all the Expressionist elements, this is not an extreme, ultra-modern Expressionist drama. There is a certain realism to the message – the idealism of the settlers is destroyed by the ruthless American state which puts profit before human well-being. Despite the recent *Die Lederköpfe*, Kaiser distances himself here from the Expressionist idea of universal regeneration. Unlike *Hölle Weg Erde*, utopianism is firmly rejected, social dreams are

denied and mass transformation is no longer possible. Now, only the individual can find fulfillment.'[129] For Schürer, although *Mississippi* belonged "thematically [...] to Kaiser's Expressionist plays", it was "a realistic drama".'[130] This drama, with its powerful scenes, its rich themes and conflicts, has been recognised quite rightly by Steffens as one of Kaiser's few significant plays of the 1920's.'[131]

The premiere of *Mississippi* on 20.9.1930 was another "Massen-Uraufführung" with sixteen theatres producing the play simultaneously.'[132] The reaction to the performance at the Munich Prinzregenten-Theater was mixed. For Herbert Saekel (504), this was a typical Kaiser drama, with its good points outweighing its weaknesses. In particular, the second act was lively and concentrated, although the third act was

---

[129]Kehoe: "Du [Doris] liegst bei mir. Ich fühle dich. Du bist aufgebrochen – aus allen Scharen, die sich nicht überreden lassen – allein. Ist es nicht viel? Kann mehr gewonnen werden –: dein klopfendes Herz bei meinem klopfenden Herzen? – – Vielleicht einmal – – vielleicht niemals – – – –" (Kaiser , *Mississippi*, in *Werke*, ed. Huder, II, 700).

[130]Schürer, *Kaiser*, p. 124 and p. 125.

[131]Steffens, p. 100.

[132]Huder lists nine premieres: at the Prinzregenten-Theater, Munich; the Hessisches Landestheater, Darmstadt; the Schauspielhaus, Bremen; the Schauspielhaus, Düsseldorf; the Landestheater, Oldenburg; the Robbeling-Bühne, Hamburg [I have the Deutsches Schauspielhaus]; the Stadttheater, Magdeburg [I have the Wilhelmstheater]; the Schauspielhaus, Frankfurt/M. and the Schauspielhaus, Dresden – Kaiser, *Werke*, VI, 878. *Die schöne Literatur*, 31 (1930), 567 lists a further seven premieres: at the Landestheater, Karlsruhe; the Landestheater, Stuttgart; the Staatstheater, Kassel; the Stadttheater, Würzburg; the Stadttheater, Mainz; the Stadttheater, Konstanz and the Nationaltheater, Mannheim. Of these, the Mannheim, Mainz, Kassel, Karlsruhe and Würzburg premieres are all verified by reviews in my possession.

somewhat of an anticlimax and the pathos of the ending seemed out of place. Alfred Mayerhofer (502), who saw the final triumph of love as overcoming the two extremes of the state and asceticism, thought that the motivation of Doris' appearance at the end was contrived. The ending, which was inappropriate for such an abstract "Ideendrama", was unbelievable and weak. He concluded that the inconsistencies of Doris' character would prevent the work from becoming a lasting success. Werner Richter (503), who felt that the drama deteriorated after the excellent exposition and became too vague, found the debate between Kehoe and Stimson too superficial. The most negative was the reviewer for the *Völkischer Beobachter* (501), who was pleased that *Mississippi* had only provided two hours of boredom. He could well understand Doris leaving a deluded pauper like Kehoe, but was not convinced by Doris' self-sacrifice to be with Kehoe at the end, after her betrayal of him to Stimson and especially taking into consideration that Kehoe was responsible for the death of their son. Surprisingly, this critic described the apologist of the ruthless American capitalist system, Stimson, as speaking "in manchester-liberalem Geiste"! The characters were merely "Papierschemen", lacking in life, and the actors endeavoured in vain to turn these schematic figures into real human beings. There was also too much of a tendency towards long diatribes in dreadful "Papierdeutsch". At least Leo Pasetti's set for the third act was very beautiful and the

technical effects were excellent. According to this critic, there was applause from the predominantly Jewish contingent of Kaiser supporters, while the majority of the spectators went home disappointed! Others complained that the acting was not completely unified (504) and that this was a sterile, provincial production (503). Yet there was good applause for Karl Hans Böhm's mediocre production (503).

Mississippi had little success when it was premiered at the Schauspielhaus in Frankfurt/M. The public reaction was very cool and there was weak applause (507). As in Munich, the third act, the ending and Doris' behaviour were all criticised. Although the audience had been interested by the first two acts, it rejected completely the anticlimactic third act (506). Geck (505) considered the clash of ideas in the second act the work's dramatic highpoint but then complained that the play degenerated into the private world. He found Doris' final transformation contrived, unmotivated and inconsistent with her previous behaviour. Eugen Felber's production could not save this final act (506).

Elsewhere in the provinces, *Mississippi* provoked varying responses. In Mainz, the premiere was an overall success despite the over-lyrical ending and Kaiser's failure to decide between the alternatives of the capitalist state and Christian-communist asceticism (508); in Mannheim, where the play's ending did not seem totally satisfactory, the good number of spectators applauded mainly the actors and Storz's lively production (509); in Magdeburg, *Mississippi*

was successful despite the rather abrupt ending (512) and Baumbach's production in Karlsruhe was well received, again despite a disppointing third act (513). The Kassel premiere was also very successful, although the use of slides was boring and unnecessary (511). As well, Kaiser's work was a great success in Hamburg mainly because of Arnold Marlé's excellent production. Still, Maria Eis was a little too aggressive as Doris to make her later sudden transition into a loving, self-sacrificing wife completely convincing (515). However, the reception of Karl Ebert's realistic production in Darmstadt was somewhat cooler (510), and in Würzburg the public were rather reserved towards such a problematic drama (514).

The premiere at the Landestheater in Oldenburg was unusual, because, as far as I am aware, this was the first occasion on which the Nazis actually interrupted the performance of one of Kaiser's plays with public protests. The local critics agreed that this was a fine performance and even the Nazi paper, the *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer* (518), described Hellmuth Götze's production as excellent. Before the play started, slides showing newspaper reports of the flood, a map and a picture of Kaiser were projected onto the wall (517). Alfred Wien (516) described the fantasy of the last act, as reality gave way to mysticism, as very effective. He praised Paul Klinger and Gerda Weissmann in the main roles and the Landestheater for staging this premiere. For Wien, Kaiser's serious

intentions, the logical development of his ideas and their dramatic, powerful presentation on the stage overcame his critical doubts towards this extremely topical work. He was sceptical of the sincerity of the sect-members because he considered their self-inflicted poverty not an act of humility but rather a protest against those who possessed more. Indeed, at the basis of this religious sect was Kehoe's hatred, arising out of betrayed, disappointed love. Wien thought that paradise on earth was not to be achieved through hatred, violence, chaos and revolution. Instead, justice on earth was only possible through a new love amongst mankind, like that between Kehoe and Doris, representatives of two opposing social forces, who had now been reconciled. The reporter for the *Nachrichten für Stadt und Land* (520) saw *Mississippi* as presenting the absurdity of the settlers' naive communism, which was only destructive. For the critic from the *Oldenburger Landeszeitung* (517), the third act was too static. There was no development, there was no intensification and Doris merely changed from one camp to the other.

During the first act, some of the local Nazis, who had joined the audience, interrupted the performance with whistling and heckling. However, at the end of the act, their dissent was drowned out by the lively applause of almost all the spectators. One protester left the theatre during the interval to the Nazi chants of his companions, after Götze, the "Intendant", who had been warned beforehand

about this planned protest, had asked a policeman to deal with the incident. The performance was then completed without further disturbance (519). By the time the story reached the *Frankfurter Zeitung* (524), a "large number" of Nazis had turned the evening into a "wüsten Theaterskandal"!

Ihering, who reported that the Nazis had increased their number of seats in Oldenburg during the last town elections from one to eighteen and that there was a Nazi cell in the orchestra there, thought that they had protested against *Mississippi* because they had confused it with Brecht and Weill's *Mahagonny*.[133] Schürer, who had a different explanation, writes about *Mississippi*:

> his [Kaiser's] plea for a more equitable division of the goods of this earth cannot be overlooked; indeed, it was probably the reason why the National Socialists in Oldenburg tried to disrupt the performance. Ihering thinks that they had mistaken it for Brecht's opera *Mahagonny* (1929), but Kaiser's advocacy of pacifism and communism was cause enough for the Fascists to attack the play.[134]

However, the historical situation was not as clear-cut as Schürer's statement implies.

It is true that a journalist for the *Nachrichten für Stadt und Land* overheard the local Nazis during the interval complaining that communism was being promulgated and religion scorned. However, the *Gothaer Abendblatt* (523) reported that, on the day before the performance, the local Nazis thought that the play was concerned with incest – possibly because the settlers addressed each other as

---

[133]H. Ihering, 13.11.1930, *Von Reinhardt bis Brecht*, III (Berlin: Aufbau, 1961), 111–14.
[134]Schürer, *Kaiser*, p. 125.

"Bruder" and "Schwester"! According to this report, the Nazis marched into the theatre in order to preserve public morality. As there were no references to incest during the first act, they had to search for other "objectionable" features in Kaiser's play. Consequently, they heckled whenever there were any condescending references to God. The reviewer for the Nazi *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer* objected to *Mississippi* on different grounds. He complained that Kaiser was too half-hearted a writer, that he compromised too much with the Right and Left, that Kaiser was too vacillating to make a clear decision either for materialism or idealism. He would have preferred a more resolute attack on the materialism represented by New Orleans. Also, the advocate of moral values was treated too unsympathetically. This reviewer did not object to Kaiser's "pacifism" or "communism" but to the fact that he was too "lahm", that his social criticism of the just and the unjust was too balanced. If Kaiser wanted to present a "Weltanschauung", then it had to be one which was powerful and which was able to give the spectator strength and conviction. What was needed was not "ein elender Schmarren" like *Mississippi*, not a boring *Penthesilea*, but powerful dramas like *Prinz Friedrich von Homburg* and Kolbenheyer's *Heroische Leidenschaften*.

Yet in 1930 these Nazi protesters constituted only a small, isolated part of the audience. It was still possible for their weak, ineffectual protests to be quashed. By

drowning out this protest with their lively applause, the respectable members of the audience showed that they were not willing, at this time, to allow a "Diktatur der Dummheit" to take over in the local theatre (520). The press also denounced the protests as inappropriate and were pleased that this dissent had been crushed straight away (516, 519, 523). Even the reviewer for the *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer* expressed his disapproval towards the behaviour of those over-zealous young spectators who voiced their disgust instead of silently displaying their contempt. The *Elbinger Zeitung* (522) reported that, in contrast to Oldenburg, the leading rightwing papers in Hamburg had greeted the premiere of *Mississippi* there favourably.

By 1930, political attitudes in the Weimar Republic had polarised to such an extent that Kaiser now came under attack not only from the Nazis but from both political extremes. When *Mississippi* was premiered in Düsseldorf, it was again criticised for political reasons – but from a different perspective to that of the Nazis. Gerth Schreiner, writing in the Düsseldorf *Volkszeitung* (528), saw the play as symptomatic of the situation of bourgeois literature in that the last sparks of revolutionary commitment were being suffocated by old-fashioned, burned-out ideas. Whereas the world proletariat were striving for a better future with a new ethos, whereas the Indian bourgeoisie were heroically resisting British colonialism, Kaiser was escaping into a romanticism of American settlers, pious songs and old ideas.

Because Kaiser could offer no solution to the confusion of the contemporary period, he had regressed to the ideas of the Classical world. Noel Kehoe, who had come to realise that he had to die because he had arrogantly raised himself up to God's level, was just like a genuine Classical hero; his thoughts while dying were similar to those of Karl Moor. For Schreiner, the "Kitsch" of this sentimental "Familiendrama" could not really hide its intellectual poverty, although he did acknowledge that, technically, it was well constructed. Likewise, the reviewer for the Aachen *Volksfreund* (531) found the ending sentimental and Doris' transformation unconvincing.

More extreme than Schreiner was the critic for the Düsseldorf *Freiheit* (527), who accused Kaiser of deliberately falsifying historical events. Whereas the American farmers, who represented an important reserve army of the American revolution and who needed to unite with the negroes and the white industrial proletariat behind the American Workers' Party, had actually engaged in armed guerilla warfare with the government troops,'[33] Kaiser had turned the settlers into passive resisters in the style of Gandhi and had also added, unfortunately, a religious dimension.'[34] This critic denounced their passive resistance

---

[33]According to Robert Kauf, the *New York Times* reported on 27.4.1927 that an "armed opposition of 2,000 men" resisted the breaching of the dam, *Georg Kaiser Symposium*, p. 257.
[34]This is not strictly accurate. Although the settlers as a group do not take up arms, they advocate the destruction of New Orleans and Kehoe tries to shoot the soldier who has to blow up the dam.

as only serving the interests of the ruling class. The failure of Gandhi's endeavours in India testified to the futility of such tactics (this was still only 1930!). Yet he conceded that the play's three acts were dramatically effective and skillfully constructed.

Gustav Lindemann's production ran for twenty performances, making *Mississippi* the most performed Kaiser play at the Düsseldorf Schauspielhaus after *Die Bürger von Calais*. Despite their different political persuasions, the critics were generally agreed that this was an excellent, marvellous production (527, 528, 529). The mass scenes, for which Lindemann used the theatre's entire ensemble (as he had done in the fourth act of *Gas I*),[131] were considered the highpoint of the production (528). Franz Everth offered a fine performance as Kehoe (531) and Fritz Valk's Nathan, with his simple, revolutionary Christianity, was particularly moving (528). Less convincing was Cornelie Gebühr as Doris (528, 531). Still, the evening was a great success and the capacity audience responded with rousing applause (527, 530). This was Lindemann's last Kaiser production. On 16.5.1932, Louise Dumont died and during the Nazi period Lindemann was forbidden to take part in artistic activities. Despite this ban and although he was a Jew, he did not emigrate.[132]

The first performance of *Mississippi* in Berlin took place at the Volksbühne (Nov. 1930). Many of the same points

---

[131]Linke, p. 114.
[132]See Linke, pp. 12–13.

were made here as in the provinces. Norbert Falk (532) described the second act, with its clash of ideas, as one of the best which Kaiser had ever written and the arrival of the soldiers after the debate as the play's dramatic highpoint. However, the third act was weaker as the arguments were suddenly dropped and the audience was left with an empty private fate. For Falk, this "Schlussapotheose" was merely belated Ibsen; it was insincere, theatrical, lacking inner conviction, "eine pathetische Lüge". Emil Faktor (533), who was pleased by the first two lively, interesting acts, complained that the play's ideas degenerated to a conventional "Gefühlsdrama". This tragedy of old-fashioned love trivialised the work's intellectual content and deviated from its main ideas. Fritz Engel (534), who was not exactly sure what Kaiser's position was with regard to the opposing ideas expressed in his play, considered the ending very conventional and dated. He was also dissatisfied by the poor scene in which Kehoe and two accomplices were able to escape, while all the other settlers were being arrested. Felix Hollaender (535), admiring Kaiser's intellectuality and his lack of compromise, considered the purity of his ideas more revolutionary than all the recent "Tendenzstücke". He was impressed by the high quality of *Mississippi* with its sharply drawn conflicts and its topical, logically developed problems. Still, the drama was hampered by the fact that the characters were not fully developed and that they were too

abstract and schematic.

Hans Hinrich's production was very successful, mainly because of the powerful second act and despite the anticlimactic third act. The slight dissent was drowned out by rousing applause (532). This was a clear production, the acting was generally good and the mass scenes were excellent (532, 533). Doris was played by Gerda Müller, making a comeback after a period of absence from the Berlin stage. Engel saw Hinrich's intense production, with Leonhard Steckel's unrestrained performance as Stimson, as slipping back into Expressionism. Felix Hollaender (536) complained that the production was too superficial; according to another critic (537), the intellectual content was overwhelmed by the strong theatrical effects. One hostile reviewer (538), disliking the play's improbable plot and Kaiser's mystical, unclear treatment of the 1928 flood, could no longer be amazed by the "reactionary" executive of the Volksbühne who were now presenting such "Zeitstücke". He concluded that, unfortunately, there was not enough dissent in opposition to the applause of the "Kleinbürger".

König Hahnrei

König Hahnrei, a "Tragödie", is an early drama which, although first written in 1910 and published in 1913 (Berlin: S. Fischer), was not premiered until 1931. It has most in common with *Die jüdische Witwe* and *Der gerettete*

Alkibiades. As in these dramas, Kaiser reinterprets and de-idealises a traditional theme – this time, the Tristan legend. The drama is dominated by König Marke, a senile voyeur similar to Manasse. Kaiser, with his modern psychological perspective, does not present a romantic, mystical glorification of fidelity, love and death in the manner of Gottfried von Strassburg but a grotesque de-romanticisation of the legend. He emphasizes the difference in age between Marke and Isolde and makes other changes to Gottfried's *Tristan und Isolt*. Marke is aware of the love between Tristan and Isolde and of the Brangäne substitution which takes place every night. Indeed, he actually approves of Tristan and Isolde's relationship. As a perverted voyeur, he encourages them to be together, even arranging for Tristan to sleep in the royal bedroom. The major change from Gottfried is that, for Kaiser, love is not particularly powerful and Tristan and Isolde's love for each other is allowed to die. When they return from their banishment, they realise that Marke has destroyed their love by encouraging and allowing it. Marke kills them with a spear, because now that they no longer love each other, they are no use to him and cannot give him pleasure. The ending is especially grotesque – the lovers, whose love has faded, are physically united in death, Marke's spear passing through both bodies and pinning Tristan and Isolde together. In general, Kaiser has eliminated the implausible mediaeval features of Gottfried's *Tristan und Isolt*, e.g. there are no

dragons, there is no magic love potion and no ordeal. However, there is an element of mysticism in the figure of the Kabbalist, whose "Wunderspiegel" allows the past to be seen.

Like *Die jüdische Witwe* and *Der gerettete Alkibiades*, we have an atmospheric, full-scale, historical drama, with a massive cast, open form and epic breadth. Voyeurism and eroticism can also be found in *Die jüdische Witwe*. Kenworthy refers to the "neo-romantic mood" of *König Hahnrei*,[139] Schürer writes:

> The romantic settings of the play, its erotic atmosphere, the decadent narcissism of the king, his introspectiveness and self-delusion are neo-Romantic, but the language is terse and in parts already Expressionistic.'[140]

Considering the uncomfortable Freudian undermining of a conventional sentimental theme and the fact that this drama, with its extreme "Telegrammstil", is difficult and problematic, it is easy to understand why it was so late being premiered.

When *König Hahnrei* was premiered at the Staatliches Schauspielhaus in Berlin on 5.5.1931, the only Kaiser premiere of the year, it was unsuccessful on account of Jürgen Fehling's inappropriate realistic-Naturalistic production. Also, the text itself was not considered of major importance. Ihering (539) considered the play a beginner's work which was only of literary-historical importance and of no general interest. Already one could see

---

[139]Kenworthy, p. 8.
[140]Schürer, *Kaiser*, p. 55.

how intellectual values were changing as old symbols and figures had now become questionable. Moreover, the early influence of Freud on this psychoanalytical study of König Marke was apparent, e.g. the manner in which Marke transfers his jealousy of Tristan to Isolde's six-year old brother. Kurt Pinthus (540) felt that the play failed because of its fragmentary psychology, which frequently aroused the audience's laughter. Here, Kaiser had been influenced not only by the "Neuromantik" of Maeterlinck and Eulenberg but also by a desire for psychoanalytical depth. As well, there was already a tendency to sprinkle the tragic events with touches of irony. The critic for the *B. Z. am Mittag* (541) saw *König Hahnrei* as a romantic work, with its figures like Melot the dwarf and the Kabbalist. Several reviewers described the drama as merely a long monologue by Marke and the other characters as really nothing more than pantomime figures (539, 540, 542). Considering the fact that the Staatstheater was in a precarious position and was trying valiantly to win back the large number of spectators who had deserted it, Paul Fechter (542) could not understand why the decision had been made to resurrect a play which was uninteresting and lacked life even when it had first appeared. *König Hahnrei*, written before Kaiser had broken through to his own original style, was a lifeless, literary practice piece, a cheap reinterpretation of a traditional legend. For one critic (544), this metaphysically hazy, over-symbolical and over-psychological drama demonstrated

very clearly Kaiser's confusion and sterility. Another reviewer (545) did not see Kaiser's cause being served by the Staatstheater reviving one of his weakest early plays in such a monotonous production which only offered the spectator three hours of boredom.

Jürgen Fehling attempted to update *König Hahnrei* and to emphasize the atmosphere of its setting.''' The production was described variously as being set in Mecklenburg around the turn of the twentieth century (539), in contemporary North Germany (540) and during the "Bürgerzeit" of the nineteenth century (542). Features anachronistic to Kaiser's original were also added. König Marke shot the lovers with a revolver; the scene in the "Rosengarten" was replaced by a scene in a hothouse; petrol lamps, newspapers and black leather sofas were all used as props. However, this production seemed a misinterpretation of Kaiser's drama to critics like Ihering and Pinthus. Ihering thought that it should have attempted to bring out the specifically Kaiser features of this early text, in particular the beginnings of the "Ideenbühne". Instead, Fehling presented Kaiser in a style more appropriate to his complete opposite, Ernst Barlach. Whereas Kaiser was fast-moving, light, abstract and ironic, Barlach was slow, ponderous, concrete and religious. For Barlach, the setting and countryside were important, for Kaiser the intellect. This production, which emphasized the setting while rendering Kaiser's language ineffective, was a

---

'''There is a photograph of this production in Steffens, p. 136.

mistake. Indeed, Rochus Gliese's atmospheric stage designs had really nothing to do with Kaiser's original. For Ihering, the consequences of the false emphasis and aims of this type of production could be devastating. If this continued, the possibilities of intellectual theatre would be destroyed in favour of a nebulous evocation of mood. Pinthus felt that *König Hahnrei*, a "Kostümstück", which was partly lyrical, partly parodistic, partly analytical and partly heroic, could only be presented either as a literary-historical exercise showing the confusion of dramatic styles around 1910, or ironically. He agreed with Ihering that Fehling, instead, presented Kaiser in the style of his opposite Barlach. This director from Lübeck, who was usually very faithful to the original text, had for once made reckless cuts and changes. However, the play's weaknesses, which might have been disguised, to a certain extent, by a period presentation, were highlighted unfavourably by this performance in modern dress. He concluded that, all in all, this mistaken production, which made Kaiser's confused work even more confusing, was a lost cause and a failed attempt. For the critic from the *B.Z. am Mittag*, the Staatstheater was too endangered to risk such experiments. This depressing production distorted Kaiser's text too much and, in its lack of originality, was the product of "Geistlosigkeit".

The acting, which was just as depressing for one critic as Fehling's efforts (541), was unable to save the

production. Heinrich George appeared as a Naturalistic König Marke, wearing a Panama hat and a crumpled dinner jacket; Tristan looked like "ein grünlicher Schulamtskandidat" (540), like a thin, fair-haired "Pfarrkandidat" (541); Isolde was changed into a "Bürgersfrau", with her hair-style from the 1880's and her long white dress (541). The barons were described as "Krautjunker" (539), as a "bäuerliche Stammtischrunde" (540) and as "pommersche Inspektoren" (541). According to Ihering, George's false interpretation of his role was more appropriate to Barlach than to Kaiser. For Fechter, such a lifeless drama should not be presented seriously, but parodistically. A serious presentation of Marke in all his verbosity was unbearable and only made the figure unsympathetically comical. He thought that only a grotesque, humorous presentation of Marke was possible and that Ralph Arthur Roberts would have been better suited to the role than Heinrich George, who had been miscast. There was even the complaint that the North German setting was inconsistent – the Catholic priest and the cathedral, where Marke goes to confess, seemed out of place in this Protestant landscape (541). The audience's reaction was a mixture of applause, laughter and dissent (543). It was mainly through Heinrich George's efforts that the evening was saved from ending in a serious scandal and that the torturous nature of this failed, slow-moving production was somewhat alleviated (541, 543, 545).

Der Silbersee

Der Silbersee, written in 1932 and published in 1933 (Berlin: Kiepenheuer), represented another collaboration with Kurt Weill, who composed the music. It has most in common with *Zwei Krawatten* in its mixture of revue and Expressionist features. There is a similar combination of unlikely events, which is further enhanced by the fact that this work is intended as a "Wintermärchen in drei Akten". We see Olim winning a lottery, a lake freezing in spring, wicked nobles and the contrasting worlds of thieves living rough in the woods and an aristocratic castle. Again, there is a mixture of drama, music and songs. Atmospheric sets and lighting effects also add to the mood.

The main Expressionist features are the moments of "Telegrammstil", the open form within an overall act structure, the topical social criticism and the theme of the "Neuer Mensch". This fairy-tale takes place during a period of hunger, poverty and unemployment similar to the early 1930's. Once more, Kaiser reveals the inconsistencies of the capitalist system. Although people are starving, surplus food is destroyed so that prices remain constant.'[42] In contrast to *Die Lederköpfe*, Kaiser retreats from his support of mass revolution. Olim, realising that he cannot overcome universal hunger and that he lacks the strength to bring about a better social order, has only limited ambitions and dedicates himself to saving just one individual, Severin.'[43]

'[42]See Kaiser, *Der Silbersee*, in *Werke*, ed. Huder, III, 202.
'[43]Olim: "Da ich nicht alle hungrigen Mäuler stopfen kann

Olim, the "Landjäger", and Severin, the thief, are both changed towards each other; they are both "Neue Menschen". Olim, after winning the lottery, gives up his job in order to care for Severin, whom he shot while he was escaping; Severin overcomes his resentment towards Olim (the wound has left him with a limp) on account of Olim's great kindness. Basically, the drama is one of reconciliation. Class antagonism between the policeman and the thief is replaced by friendship. Social utopianism and revolution are rejected, as Kaiser urges man to help his fellow man on an individual basis. Although Olim is cheated out of his property by the evil aristocrats Frau von Luber and Baron Laur, although society at large has not been changed and although Olim and Severin, now destitute, intend to commit suicide by drowning in the "Silbersee", the ending is positive and optimistic. Miracles are possible as the lake freezes over in spring. Man has a duty towards life, he must make the effort to live on, it is too early to give up: "Wir sollen weiter gehen. [...] Wer weiter muss – den trägt der Silbersee!"[144] Kenworthy writes accurately:

> Olim and Severin are unlike most of Kaiser's New Men, for they do not decline the responsibility of continuing to face life; they have discovered, as individuals, a new relationship – and they are not utterly disillusioned. They still owe a duty to each

---

[143](cont'd)und niemals stark genug bin eine bessere Weltordnung durchzudrücken, so widme ich mich einem einzelnen, nach dem ich hier nicht lange zu suchen brauche. Mein Mann ist durch einen Schuss gekennzeichnet. Den würde ich zu mir einladen und als meinen Bruder mit mir leben lassen" (Kaiser, *Der Silbersee*, in *Werke*, ed. Huder, III, 215).

[144]Kaiser, *Der Silbersee*, in *Werke*, ed. Huder, III, 287.

other and to life.'[45]

According to Huder, *Der Silbersee* was premiered in Leipzig and ten other German theatres.'[46] However, I only have evidence of the premieres on 18.2.1933 at the Altes Theater, Leipzig, the Stadttheater, Erfurt and the Stadttheater, Magdeburg. Schürer writes of the Leipzig premiere:

> When Kaiser's *Silbersee* was produced in the Leipzig Altes Theater on February 18, 1933, with Kaiser and Weill present for the occasion, stormtroopers interrupted the play. This scandal served as a pretext for prohibiting the production of all of Kaiser's plays inside Germany. Kaiser's slogan of love and peace was no longer acceptable to the purveyors of hate and war. His pacifism and individualism were anathema to the Nazis.'[47]

Huder also reports that the Leipzig production resulted in a theatre scandal provoked by the Nazis.'[48] However, Ihering's description of this opening-night was quite different. Ihering (547), a highly respected and usually reliable critic, who actually attended the Leipzig premiere, noted that the evening was "ein grosser Erfolg ohne Widerspruch".'[49] None of the other reviews in my possession mentions a Nazi-inspired scandal in Leipzig. Also, in contrast to Schürer, another review (546)'[50] reported that, although Weill was present, Kaiser himself, in accordance with his habit of not attending the performance of his own

---

'[45]Kenworthy, p. 88.
'[46]Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 869.
'[47]Schürer, *Kaiser*, p. 138.
'[48]Kaiser, *Werke*, ed. Huder, VI, 854.
'[49]Ihering's comments are confirmed by documents 555, 556 and 559 in the Magdeburg section.
'[50]H. Ih. is presumably Herbert Ihering.

plays, had not appeared at this premiere.

Ihering (547) praised the provinces for having more courage than Berlin in staging *Der Silbersee*, after anticipated productions at the Volksbühne and the Deutsches Theater in Berlin had fallen through. He saw the play as a stimulating but peculiar, at times disturbing, mixture of fairy-tale, intellectual comedy and Wagnerian opera, of Brecht, Kaiser and Weill (546). Surprisingly, this cool playwright Kaiser was similar to Richard Wagner in the way that his rational drama gave way very easily to romantic mysticism. The ending, in particular, was not far removed from Wagner's "Erlöserdramatik". Again, a very trivial incident (the theft of a pineapple) had been used to motivate the intellectual plot. For Ihering, the real problem of Kaiser's writing was that, instead of poetic depth, he preferred to remain on the surface, leaving the spectator merely with wordplay or an undeveloped image (the "Silbersee") (547). Georg Witkowski (548) also considered *Der Silbersee* a strange mixture of styles in its combination of the noble, prophetic ideas of "Brüderlichkeit" and "Güte" from 1920 with songs in the manner of *Die Dreigroschenoper* and *Zwei Krawatten*.

Detlef Sierck's tight, compressed production toned down the aggressive features of Kaiser's text, eliminating those songs which were too risqué politically and emphasizing the human aspects of the drama. In this way, the intellectually overladen work became somewhat clearer (549). Ihering was

amazed that the pleasantly light production emphasized the revue's comic features, especially considering the fact that Kaiser productions, particularly in the provinces, still tended to add elements of Expressionist style. He thought that Kaiser should write another comedy because this genre was suited to his abilities – his wordplay, his quickly-moving ideas and sprightly dialogue. Important for the production was Sierck's decision to cast a comic actor, Erhard Siedel, in the role of Olim. This excellent production, with its fine acting, received rousing applause (546, 547). The critic for the Berlin *Theater-Tageblatt* (550) felt that the main reason for the evening's success was Kurt Weill's music, which was performed by musicians from the Leipzig Symphony under Gustav Brecher. Ihering liked the opening scenes, where the music was not allowed to predominate, but was less satisfied by the operatic ending.

The Erfurt premiere of *Der Silbersee* at the Stadttheater, where Dr. Paul Legband was the "Intendant", achieved "einen freundlichen Achtungserfolg". Hermann Pfeiffer's excellent production was unable to bring out the work's meaning (551).

The critics at the Magdeburg premiere were fairly restrained in their assessment of Kaiser's revue. It was conceded that *Der Silbersee* demonstrated, at times, the author's technical ability and was intellectually stimulating (553, 554). Yet the overall effect was not one of a "Lehrstück", but of a "Leerstück" which was nearer to

the "Moritat" and crime films than to serious drama (553). The reviewer for the *Magdeburgische Zeitung* (553) felt cheated by the indecisive ending. After a clear development of the action, the spectator was left abruptly with an obscure, nebulous symbol (the "Silbersee") and it was not obvious whether the ending was intended optimistically or pessimistically. He also complained that the songs, with their dated social criticism and "Moritat" features, became boring and unbearable during the course of the evening. Weill's music was best in the instrumental interludes. Still, he was not sure whether *Der Silbersee* was supposed to be an opera with too much dialogue or a play with too much music. Günter Schab (554) also reached similar conclusions. He considered the first two acts understandable and tolerable but became bored with the symbol of the "Silbersee". He could not see why it had frozen in spring and found the mystical ending incomprehensible. Weill's music, which was best in the interludes, was unable to save Kaiser's text. The music, although reminiscent of the *Dreigroschenoper*, lacked the assurance and popular appeal of Weill's collaboration with Brecht.

Hellmuth Götze's production, in contrast to the Leipzig production, presented the revue like "ein politisches Tendenzstück". Slides were shown, the lights were turned on in the auditorium when a song was meant to address the spectators directly and a "Drehbühne" was used, although the scene-changes were still considered too slow (553, 554).

However, at times, the production's effects seemed overdone (553). The highpoint of the evening was the powerful acting of Ernst Busch from Berlin as Severin. The other actors were less satisfactory and had problems with the songs (552, 553). During the performance, there was a tense, icy atmosphere, there was some slight mocking laughter and a few people left in the interval (554). However, there were no serious incidents (552, 554). The tension died down in the course of the long, tiresome production; at the end of the evening, there was some applause, more for the production than for the text (553).

Paradoxically, it was in Kaiser's home town Magdeburg that *Der Silbersee* aroused the wrath of the Nazis. In a statement condemning the production, several local Nazi groups accused the Magdeburg Stadttheater of debasing art "zu einseitiger, undeutscher Propaganda bolschewistischer Theorien". The Nazis saw this play as advocating class conflict and violence and as an insult to the people of Magdeburg. They called on the theatre, which was funded by public monies, to cancel further performances of *Der Silbersee* and demanded that those responsible for this production be brought to account (555). Hellmuth Götze, the "Intendant" of the Stadttheater and the director of this production, who with the stage designer Ernst Rufer had also been responsible for the 1930 Oldenburg premiere of *Mississippi*, which had aroused Nazi protests as well, dismissed the objections of the Nazis (556). He argued that

Der Silbersee did not incite class antagonism but, in contrast, tried to reconcile class conflict and rejected violence. The revue had been produced, therefore, because of its ethical content, which aimed at harmonising social tensions. Indeed, numerous press reports had recognised this ethical content. He continued that there was also no evidence for the Nazi accusations that the Stadttheater had become, under his control, an organ for spreading Bolshevism and that its programme had become "undeutsch". In fact, the season had been dominated by the Classics and by the operas of Richard Wagner. Still, as a result of the protests, *Der Silbersee* was withdrawn from the subscription series. By now, it was too late to argue against the Nazis. In March, 1933, the new town administration in Magdeburg, under Nazi leadership, removed Götze from his position, arguing that the theatre had lost the respect of the local population by presenting plays like the "kommunistische Tendenz-Stück" *Der Silbersee* and *Die Braut von Torotzko*, which glorified the Jews (560).

The *Magdeburgische Zeitung* (555), which rejected Kaiser's drama on the whole, while acknowledging its artistic values and ethical ideas, attempted on 22.2.1933 to give their readers a clearer picture of the play by reprinting extracts from the reviews of the Leipzig production which appeared in Nationalist newspapers elsewhere. Hugenberg's Nationalist paper, the *Tag*, described *Der Silbersee* as a triumph of love over hatred, as "eine

ethisch verklärte Konstruktion"; the Nationalist *Berlin Börsenzeitung* concluded that Severin had undergone an ethical process of change and that, miraculously in this world of conflict, he had overcome his hatred through love; Hugenberg's *Berliner Nachtausgabe* and his *Berliner Lokal-Anzeiger*, likewise, recognised Kaiser's ethical demands and his reconciliatory attitude towards the rich and the poor.'[1] Finally, Fritz Mack, who reviewed the play positively in the Nationalist *Leipziger Neueste Nachrichten*, thought that this "Zeitstück mit sozialem Ethos" lacked the tendentiousness and aggressiveness of *Die Dreigroschenoper*.

Just as the rightwing reaction towards *Mississippi* had been inconsistent, so too, as we have seen, was the rightwing response to *Der Silbersee* contradictory. Whereas the production in Magdeburg was controversial and the local Nazis rose up in protest, the Leipzig production was a great success and even the Nationalist papers recognised the positive aspects of Kaiser's text (555, 559). As the press reaction in Leipzig had been so favourable, the Mayor of Magdeburg, Götze and some members of the theatre committee went to see the production there (556). The probable reason for the contrasting reception is that Sierck's production, unlike Götze's, toned down the revue's tendentious elements and emphasized its ethical features (555).

---

[1] Alfred Hugenberg (1865–1951), a rightwing politician, belonged to the "Deutschnationale Volkspartei". He also owned several newspapers and magazines through which he attacked the Weimar Republic. He was a minister in Hitler's cabinet of 30.1.1933.

But, by now, the days of public debate were over. On 5.5.1933, Kaiser was expelled from the Prussian Academy of Arts; on 10.5.1933, the Nazis burned his books.

Conclusion

From 1922–33, Georg Kaiser consolidated his position as Germany's leading contemporary playwright. With *Nebeneinander* and *Kolportage*, he completely conquered Berlin and established himself as the most talented dramatist of his day (340, 344). Kurt Pinthus (358), writing in 1929, considered *Kolportage* Kaiser's most performed and most successful play. Even Alfred Kerr (359) described it as his most enjoyable work! *Nebeneinander* was also widely produced and enjoyed considerable success, although for some critics it quickly became dated. By the year of his 50th birthday, 1928, Kaiser had become the most performed contemporary dramatist in Germany.[152]

The major surprise of this period was the success of Kaiser's comedies, particularly the early comedies and especially in Berlin. Nowadays, early comedies like *David und Goliath* and *Der mutige Seefahrer* tend to be dismissed as "only slight comedies".[153] Yet the comedies *Kolportage* (1924), *David und Goliath* (1924), *Margarine* (1925), *Der mutige Seefahrer* (1927) and *Papiermühle* (1927) were all successful in Berlin. In fact, they benefitted from a

---

[152]See Rühle, p. 867.
[153]Kenworthy, p. 106.

backlash effect. Traditionalist critics were pleased, after the avantgarde excesses of Expressionism, that Kaiser had presented with these comedies "normal", non-Expressionist, easily accessible works. Werner Deubel (351) was pleasantly surprised by *Kolportage* because it did not contain any hysterical Expressionist protagonists, because it was not contorted in the Expressionist style. Mysing (300) attributed part of the success of *David und Goliath* to the fact that it was not a typical Kaiser play and did not use "Telegrammstil". Friedrich Kummer (380) praised *Der mutige Seefahrer* since it lacked the obscure symbolism, the mocking irony, the contrived dialogue and intellectualism of the Expressionist works. Instead, he liked the comedy because it was a product of the heart, because it was cheerful and had been born out of compassion for mankind. In the light of this fine early comedy, Johannes Reichelt (374) even wondered whether Kaiser had made a mistake in becoming a "Denkspieler" and had, thus, taken a wrong direction in his subsequent dramas.

Perhaps Ihering's description of Kaiser's comedies as his "echtesten Bühnenstücke" should not be ignored (392). He felt that Kaiser had been unfortunate in that the critics had concentrated on his Expressionist dramas, while treating his comedies as minor works (392). He also thought that Kaiser's talents as a writer were best suited to comedy (547). Perhaps these comments should be heeded and modern critics should reassess Kaiser's comedies. In particular,

David und Goliath deserves to be recognised as one of his most accomplished comedies and should not be dismissed as "only a slight comedy". Still, *Papiermühle* must be rejected as a trivial work and *Kolportage* seems to have been overrated by Kaiser's contemporaries.

The other surprising success was *Oktobertag*, especially considering its similarity to *Das Frauenopfer* and *Der Brand im Opernhaus*, which both suffered hostile reactions from contemporary critics.'[54] Yet *Oktobertag* was at least able to arouse the moral indignation of the critics and spectators in Gelsenkirchen. Although *Die Lederköpfe* and *König Hahnrei* were failures and made little impact, they are both major works in Kaiser's "oeuvre" and deserve to have been explored more fully by the theatres of his day.

One of the main problems for modern critics with regard to this period 1922–33 is the problem of categorisation. When did Kaiser leave Expressionism behind? When did his post-Expressionist period begin? Modern critics still reach opposing conclusions as to which of these later works should be considered Expressionist. For Schürer, *Gilles und Jeanne* and *Nebeneinander* are "Kaiser's last original Expressionist plays"; for Kenworthy, *Gilles und Jeanne* is "one of Kaiser's most expressionistic dramas" and *Gats* is an "Erneuerungsdrama". However, for Steffens, *Gilles und Jeanne* and *Gats* "haben mit 'Expressionismus' nichts mehr zu tun" and *Nebeneinander* is an example of "Neue Sachlichkeit".

---

[54]See Rühle, p. 868.

Unfortunately, Kaiser's contemporaries were just as confused and offer few new insights in this respect. Because of Kaiser's breakthrough as an Expressionist and because Kaiser had, therefore, been labelled an "Expressionist", there was a tendency to approach his new, later dramas from the perspective of his earlier Expressionist dramas, e.g. *Kanzlist Krehler*, which, apart from its language, is basically conventional, was seen in the context of grotesque Expressionism on account of the psychological implausibilities of its plot (288) and *Nebeneinander* was considered an example of tasteless, grotesque Expressionism (328). Other critics also saw *Nebeneinander* as a mixture of Expressionist and Naturalist elements'[88] and as an example of "Neue Sachlichkeit" (339). In fact, Kaiser's contemporaries were confused about the style of his later dramas not only because of their difficulties with Expressionist style, but also because of *Kolportage*. This parody of trivial literature caused problems since contemporary critics now started to see parody even in plays not intended ironically. *Zwei Krawatten*, a sentimental revue, was described as a (failed) parody of the revue (358, 359, 363). Likewise, *Hellseherei* was seen as a "Parodie der kitschigen Gesellschaftsstücke" (493). However, the director at the Düsseldorf Schauspielhaus, Franz Everth, was not as perceptive as his critics and "misunderstood" the play in presenting it seriously, with only slight irony (493, 496)!

'[88]Otto Schabbel, n.d., n.s., GKC.

E. Premieres in Exile: 1933–45

Although his plays were banned in Germany, Kaiser still continued to produce new works at a prolific rate during the Nazi period. Indeed, from 1933–45 he wrote nineteen dramas. Refusing offers from the Ministry of Propaganda to work for the Nazis, he remained in Germany until June 1938, when he escaped to Holland and then to Switzerland (August 1938). In Switzerland, he frequently changed address and had to suffer financial hardship.

Schürer divides Kaiser's production from 1933 into three periods:

> Chronologisch lassen sich die zwölf Jahre auch in drei Perioden unterteilen: Die fünf Jahre der inneren Emigration 1933–38 in Grünheide sind gekennzeichnet durch Stücke, deren Helden die oft beschworene 'Flucht aus der Wirklichkeit' antreten und sich in einem utopischen Reich der Ideen und Ideale vor der Kälte der Welt zu schützen suchen. [...] In den ersten fünf Jahren des Exils in der Schweiz von 1938 bis 1943 zeigt sich Kaisers soziales und politisches Engagement, das sich besonders in seinen Antikriegsstücken ausdrückt. [...] Im Gegensatz zu dem Optimismus des mittleren Zeitabschnitts werden die letzten Jahre der Emigration durch einen wachsenden Pessimismus verdüstert. [...] Die Anklage des Dichters richtet sich jetzt nicht mehr gegen seine politischen Feinde oder gegen ein bestimmtes System, sondern gegen die Menschheit an sich und gegen die ganze verfehlte Geschichte des Abendlandes.[1]

The first period, the period of inner exile, is dominated by new "Frauenstücke" in the style of the earlier

---

[1]Ernst Schürer, "Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil", in *Die deutsche Exilliteratur 1933–45*, ed. Manfred Durzak (Stuttgart: Reclam, 1973), pp. 278–79.

Das Frauenopfer and *Der Brand im Opernhaus* – *Adrienne Ambrossat*, *Agnete*, *Rosamunde Floris*, *Alain und Elise* and *Der Gärtner von Toulouse*.[2] In these "Frauenstücke" there is a tendency towards extreme subjectivity and withdrawal into an inner world of illusion. On escaping into exile, Kaiser's themes became broader and he now portrayed Nazi Germany in his dramas *Klawitter* and *Der englische Sender*. His subject-matter became more topical as he treated the problems of militarism, war and peace in plays like *Der Soldat Tanaka*, *Napoleon in New Orleans*, *Das Floss der Medusa* and *Die Spieldose*. From 1943–44 he wrote his last works, *Zweimal Amphitryon*, *Pygmalion* and *Bellerophon*, the three "Griechische Dramen" which have Classical form and are written in verse. The last two plays deal with the problem of the artist in an hostile world. With his "Schwanengesang" *Bellerophon*, Kaiser considered his life's work complete.[3]

While still in Nazi Germany, Kaiser asked Gustaf Gründgens, the director of the Berlin Staatliches Schauspielhaus, to produce his comedy *Das Los des Ossian Balvesen* under a pseudonym, although to no avail.[4] His only recourse now was to have his dramas premiered in those German-speaking countries still not occupied by the Nazis. Of nineteen plays written during the Nazi period, six were premiered outside Germany, "in exile" – two in Austria even before Kaiser himself went into exile and four in

---

[2] See Schürer, *Kaiser*, pp. 143–49.
[3] Kaiser, letter to Caesar von Arx, 2.4.1944, in *Briefe*, pp. 983–84.
[4] See Schürer, *Kaiser*, pp. 183–84 and p. 243, note 41.

Switzerland.

Adrienne Ambrossat and *Das Los des Ossian Balvesen* were both premiered in Vienna. Ernst Deutsch, who had appeared in the first Berlin production of *Die Koralle*, starred with Paula Wessely in *Adrienne Ambrossat* at the Theater in der Josefstadt (5.2.1935). The director Röbbeling, who had produced earlier the Hamburg premiere of *Zweimal Oliver*, staged *Das Los des Ossian Balvesen* at the Burgtheater on 26.11.1936.

The first version of *Adrienne Ambrossat*, a "Schauspiel in drei Akten", was written in 1934–35 and was translated into English in 1935. Kaiser's play represents a more complicated reworking of Maupassant's story *La Parure*. As a "Frauenstück", it has a female protagonist, a French setting (Paris around 1900) and the theme of female self-sacrifice, although it lacks closed form. Schürer notes correctly the similarities to the earlier *Hellseherei* – the ambitious husband, the preoccupation with dresses and jewellery, the theme of adultery and the final reconciliation between husband and wife.[3] Kenworthy felt that *Adrienne Ambrossat* was "original neither in its diction nor its construction, nor even in its conception".[4]

For René Kraus (562), this embarrassing late work threatened to diminish Kaiser's reputation as a dramatist. He thought that the contrived plot was made unbearable by Kaiser's dialogue, which was dated and only sounded stupid

---

[3]See Schürer, *Kaiser*, pp. 145–46.
[4]Kenworthy, p. 121.

now. Although he found the action over-complex to the point of monotony, Moriz Scheyer (563) was consoled by Kaiser's belief in women and in the power of love. According to Kraus, the probable reason for the production was to provide Paula Wessely with a suitable vehicle for her talents. Indeed, this fine actress celebrated a well-deserved personal triumph as Adrienne and was well applauded (562, 563). There were differing reactions from the two critics towards the rest of Otto Preminger's production, which also starred Dagny Servaes, the daughter of the Berlin critic Franz Servaes, as Helene. For Scheyer, the entire production, with its period sets, was marvellous. Kraus complained that this two and a half hour long performance could have been produced more conscientiously and that cuts were needed in the frequent repetition of plot details. He was disappointed by Ernst Deutsch's performance as Paul and was afraid that the spectators would not flock to see Kaiser's play.

Like *Adrienne Ambrossat*, *Das Los des Ossian Balvesen*, which was written in 1934, does not break any new ground, either stylistically or thematically. Rather than endanger himself by confronting the new Nazi reality in Germany, Kaiser preferred, during his period of inner exile, to rework old themes and techniques. This "Komödie in fünf Akten" is another Scandinavian comedy and is indebted to early comedies like *David und Goliath* and *Der mutige Seefahrer*. Again, familiar themes and features return – the

winning lottery ticket, the power of money, the sudden acquisition of wealth, the provincial, petty-bourgeois environment. Like Axel in *David und Goliath*, Sven does not wish to marry a rich daughter. Just as the Kassierer (*Von morgens bis mitternachts*), Oliver (*Zweimal Oliver*) and Jean (*Zwei Krawatten*) had realised that money cannot buy happiness, so too does Ossian come to reject wealth. However, whereas the Kassierer and Oliver had yielded to suicide and madness, Ossian, like Jean, learns to appreciate the simple pleasures of life. Ultimately, he is quite content to remain within the confines of his petty-bourgeois world.[7] Schürer writes of this "vollkommen unpolitische Stück":[8]

> Kaiser wrote it in 1934, using tried subject matter and the Naturalistic style. With its ethos of limitation and renunciation, the play shows Kaiser's retreat from Expressionism to a more objective world.[9]

The comedy's plot, in particular Ossian's rejection of extreme wealth, did not convince the critics in Vienna. Felix Salten (565), who found *Das Los des Ossian Balvesen* harmless and tame compared to Kaiser's earlier treatment of the same theme in plays like *Von morgens bis mitternachts*, could not really understand why Ossian tore up the lottery

---

[7] Kenworthy remarks: "Like Jean in *Zwei Krawatten*, Ossian is able to compromise: the lottery of life had led them both into the temptations of sudden and fortuitous wealth, and they were disillusioned. Yet their demands on life are no longer absolute, as were those of the Clerk and Krehler, so that they do not reject life itself when it disappoints them, but rather accept its limitations" (p. 91).
[8] Schürer, "Georg Kaisers Exil", in Durzak, p. 265.
[9] Schürer, *Kaiser*, p. 42.

ticket. Rudolf Lothar (564) described Ossian's behaviour at the end as unbounded stupidity. Even Ernst Decsey (566), who praised the very poetic and humorous figure of Glynn, the touching scene with the lamp and the sentimental ending, could not accept Ossian's foolish behaviour in destroying the ticket. Still, despite this behaviour and the unnecessary fourth act, he considered this a drama of high quality. Röbbeling's production and the excellent cast filled Kaiser's text with life. The minor parts were presented as lively types and Ewald Balser was almost believable as Ossian (564, 566). The public response was favourable (564).

In exile in Switzerland, Kaiser could now write more openly and could address important social issues. *Der Soldat Tanaka*, a "Schauspiel in drei Akten", was written in 1939–40 and published in 1940 (Zürich: Oprecht). Set in Japan during the 1920's, it shows how a model, obedient soldier, Tanaka, comes to see the injustices of the militaristic, feudal society in which he lives. A "Neuer Mensch", he questions a system which forces the starving peasants to sell their daughters to brothels in order to pay for the upkeep of the Emperor's soldiers. Once more, common humanity is affirmed; Tanaka, the "Mensch", is far superior to the Emperor. With unusual simplicity, Kaiser presents a powerful tragedy. He described the play himself as an attack on militarism and compared it to Büchner's *Woyzeck*:

> Der Soldat Tanaka erhebt eine Fackel der Anklage – wogegen? Gegen alles, was heute geschieht – was

> gegenwärtig bewundert und verzärtelt wird. Gegen die uniformierte Feigheit – gegen den Absturz in die Soldaterei. Dies ist der erste Grad menschlicher Entwürdigung. Was ich in *Villa Aurea* schrieb sind nur schwache Klänge – der Soldat Tanaka spricht mit einer Deutlichkeit, die die Einfalt der Grösse hat. Es ist vollendeter Woyzeck – es ist mehr als Woyzeck.'[10]

For Schürer, *Der Soldat Tanaka* and *Napoleon in New Orleans* represented Kaiser's "best pacifist plays during the emigration".[11]

Considering Kaiser's low opinion of the Swiss theatres, it is somewhat surprising that he allowed four of his dramas to be premiered there, two in Zürich and two in Basle.[12] *Der Soldat Tanaka* was premiered on 2.11.1940 at the Zürich Schauspielhaus, where Brecht's *Mutter Courage*, *Das Leben des Galilei* and *Der gute Mensch von Sezuan* were also premiered.

---

[10]Kaiser, letter to Caesar von Arx, 9.12.1939, in *Briefe*, pp. 488–89. However, Ian C. Loram was not convinced by Kaiser's comparison: "Kaiser's only real claim to 'vollendeter Woyzeck' would appear to be his third act, the court-martial scene, and here the obvious manner in which he preaches at us simply does not make an impression. [...] Tanaka is in many respects too much like Woyzeck to play the part convincingly of the worm that turns. It is asking too much of us to demand that we accept the Tanaka of Act III as a logical development of the Tanaka of Act I, no matter how noble the sentiments of Act III may be. The change in Tanaka is as unconvincing as a similar change in Woyzeck would have been. We can be grateful that Büchner left Woyzeck as he was" ("Georg Kaiser's *Der Soldat Tanaka*. 'Vollendeter Woyzeck'?" *German Life and Letters*, 10, 1956, 47–48).

[11]Schürer, *Kaiser*, p. 166.

[12]After the Basle premiere of *Die Spieldose*, Kaiser wrote of the Swiss theatres: "Die Theater hier entsprechen mittleren deutschen Provinzbühnen, die der kultivierte Mensch mit einem weiten Umweg meidet. Mir haben Aufführungen im Zürcher Schauspielhaus stets körperliches Unbehagen bereitet. Ich habe immer nur gezwungen diese Stätte der entstellenden Kunst betreten. Ihre Schauspieler sind keine Darsteller sondern Entsteller. Von den Bühnen in Basel und Bern will ich schweigen. Ein gütiges Geschick hat mich bisher vor dem Betreten dieser Lokale bewahrt" (letter to Frida Haller, Oct. 1943, in *Briefe*, p. 924).

Although Kaiser's plays had never been really popular in Switzerland, the Zürich Schauspielhaus was praised for producing such a moving play as *Der Soldat Tanaka*, with its relentless logic and skilful structure (568). The critic for the *Volksrecht* thought that this logical, stimulating play deserved the respect and gratitude of thinking workers.'[13] He liked this clear, social-revolutionary and high-quality "Gesinnungsstück" which exposed, with great simplicity, the workings of the capitalist economic system. Moreover, Tanaka's forceful, explosive attack in the splendid third act was reminiscent of great revolutionary speakers like Thomas Münzer and Robespierre (570). The Swiss critic Bernhard Diebold, who had reviewed so many of Kaiser's plays while working in Frankfurt/M., had, like Kaiser, left Nazi Germany for Switzerland. He still considered Kaiser a "Denkspieler" and felt that a play by Kaiser was best described as a "Hörspiel" because Kaiser's language was all-important (567). He described *Der Soldat Tanaka* as a crystal-clear "Denkaufgabe" in three acts, which presented universal problems, despite its oriental setting. In particular, Tanaka's silence during the court scene was a masterpiece of dramatic effectiveness. For the critic from the *Neue Zürcher Nachrichten* (569), this was not a pleasant evening's entertainment on account of the work's bitterness, which was unredeemed by any elements of hope. Still, he was favourable towards its fine structure. Kissel (571), who was

---

[13]-tt., *Volksrecht*, 2.11.1940.

pleasantly surprised by Kaiser's intensification of the action in the last two acts, thought that the play was effective because of its powerful ideas and its demands for truth and freedom.

Franz Schnyder's accomplished production was a great success and received jubilant applause, which increased from act to act, from the large audience (568, 571, 572). Karl Paryla as Tanaka dominated the production, filling his part with life. His silence during the court scene was especially effective. In comparison, the other actors only had minor roles (569). Robert Furrer's Japanese sets used strong colours but were simple rather than exotic (571). For Diebold, these tasteful sets were too realistic instead of symbolical. He also complained that the production, with its many drawn-out pauses, practically ignored Kaiser's incisive dialectics and that it lacked the required style for a "Denkspiel". Although he felt that it did not do full justice to the text, the critic for the *Volksrecht* (570) confirmed that the production left a deep impression.

Rather ironically, Kaiser, who had had to suffer many problems with the censors during the First World War and the early years of the Weimar Republic and who had left Nazi Germany to escape the ban on his works, was now the victim of censorship in Switzerland. The Swiss government, anxious to preserve its neutrality, responded to protests from the Japanese embassy in Switzerland and further performances of Kaiser's pacifist drama at the Zürich Schauspielhaus were

cancelled.'[14] Still, the Zürich Schauspielhaus was allowed to produce *Der Soldat Tanaka* as a "Gastspiel" in Schaffhausen and Winterthur. In both towns, the play was greeted by loud applause.'[15]

After a three-year interval, *Die Spieldose* was the next of Kaiser's dramas to be premiered in Switzerland, this time at the Basle Stadttheater (12.10.1943). This "Schauspiel in fünf Akten", written in 1943 and translated into English in 1944, is a mixture of psychological and Expressionist drama. With its French setting (Brittany during the Second World War), small cast, female protagonist and psychological probelms, it is close to the "Frauenstücke". After Paul has been reported killed on the Maginot line, Paul's fiancée, Noelle, and his father, Pierre, can only adjust psychologically to this new reality by turning to each other and marrying. With the birth of a child, the past seems to have been overcome. When Paul returns and confesses that he has killed Pierre, Noelle can no longer adapt mentally to this changed reality.'[16] Whereas earlier she had been able to make a psychological adjustment, now she is horrified and only wants to escape with her baby from Paul. Rejected, Paul undergoes a transformation and seeks to atone for the murder of his father by confessing to the murder of an occupying soldier (which he did not commit) in order to save ten

---

[14] See Schürer, "Georg Kaisers Exil," in Durzak, p. 274.
[15] anon., *Arbeiter-Zeitung* (Schaffhausen), 30.11.1940 and k., *Neues Winterthurer Tagblatt*, No. 300, n.d., GKC.
[16] The theme of the return of a "dead" lover can also be found in *Juana* and *Der mutige Seefahrer*.

innocent hostages. A "Neuer Mensch", he thinks that the past needs to be forgotten and that the earth has been betrayed through war and bloodshed. Still, Noelle's child represents the hope of a better future. In *Die Spieldose*, Kaiser presents the chaos and disintegration of a world at war. Whereas the characters of Kaiser's "Frauenstücke" had been able to withdraw mentally from cruel reality into an ideal inner world, now, during the Second World War, such escapism is no longer possible and, in the last resort, "Schein" cannot ignore "Sein". Noelle's unwillingness to forget Paul's murder of his father forces him to act in a socially responsible manner.'' Unfortunately, this extremely contrived drama is not terribly convincing.

Die Spieldose was performed only once, before a small audience in Basle, where the production was hampered by the fact that Basle did not possess a suitable theatre for "Kammerspiele". There were complaints that the room lacked atmosphere and was too small (573, 574, 575). Yet Kaiser's drama was considered worth performing (573, 574). Although he did not find all aspects of the plot equally convincing psychologically, the critic for the Basle *National-Zeitung* (574) thought that Kaiser's play was effective on account of the intellectual intensity of its dialogue. Also, with its

---

''Kenworthy writes: "Thus the attempt to build up an inner world as a compensation for the brutality of the external world, and to evade responsibility, is replaced at the end of the play by thoughts of the regeneration of man. However man may seek to avoid responsibility and duty, he will neglect at his peril this paramount task of making himself 'worthy of the earth'" (p. 144).

fine intensification of the action, this was a gripping drama. For the critic from the *Basler Nachrichten* (573), *Die Spieldose* was excellently constructed and was not uninteresting. However, the reviewer for the local *Arbeiter-Zeitung* (575) described the play as a cold "Denkspiel" with characters who were not real human beings. Despite the poor attendance, there was good applause for Robert Trösch's simple production (575). Still, Trösch seemed to lack assurance and the production did not seem tight enough (573, 574). Friedl Wald as Noelle was full of life, warm-blooded and immediate (573, 574). However, Ulrich Marti's Paul was problematic and stylistically inconsistent. With his exaggerated behaviour and unclear diction, his character was unconvincing, especially the transformation (573, 574, 575).

The following year, *Zweimal Amphitryon* was premiered at the Zürich Schauspielhaus (29.4.1944). The first of Kaiser's "Griechische Dramen", it was written in 1943. This Classical play is written in verse and has a five-act structure.[1] Kaiser, eliminating the farcical aspects of the Amphitryon story (e.g. the Sosias/Charis/Mercury subplot), presents instead a serious pacifist version with contemporary overtones. Zeus is now a well-intentioned, sympathetic figure and Amphitryon an unpleasant, destructive warmonger. Despite its form, this drama represents a modern attack on

---

[1] Schürer writes: "Stylistically, the retreat of the Expressionist had ended in the safe haven of traditional forms, but Kaiser's message remains the same: the play [...] is his final protest against militarism" (*Kaiser*, p. 170).

militarism and a renewed affirmation by Kaiser of pacifism and pure humanity. The gods, angered by the wars of mankind, are only prevented from destroying the human race by Alkmene's pure humanity. Her humble desire to possess Amphitryon not as a great warrior, but as an ordinary "Mensch", reveals an element of basic goodness in the human race. As in *Gas I* and *Die Spieldose*, a child symbolises the hope of a better future. Alkmene will give birth to Herakles, who will clean up the earth. Once more, as in *Europa*, vitality is affirmed but, this time, through the creation of the Olympic Games, warriors will be able to test their strength peacefully.''

There were mixed reactions from the Zürich critics towards Kaiser's "Kriegsführerdrama" which was considered very topical (579). Indeed, Zeus's final speech was taken as an expression of Kaiser's own pacifist views amidst the horror of the Second World War (576). The reviewer for the *Volksrecht* (578), who was impressed by Kaiser's skills as a dramatist in presenting his universal themes so accessibly and atmospherically, praised this logical, poetic, visionary work. Despite his dissatisfaction with aspects of Leopold Lindtberg's production, Bernhard Diebold (576) was pleased that the Schauspielhaus had staged Kaiser's high-quality

---

''Zeus: "Danach ruft er [Herakles] zum Kampf – ruft nach Olympia./ Es soll die Lust am Kräftespiel nicht weichen./ Doch Kraft kämpft wider Kraft. Nicht List mit List./ Der unversehrte Leib sei das Gebot,/ dem sich die neuen Kämpfer willig fügen./ Denn Kraft soll wachsen und nicht untergehn./ So sind die Spiele von Olympia/ des Weges neues Ziel! – –" (Kaiser, *Zweimal Amphitryon*, in *Werke*, ed. Huder, VI, 512).

work. However, there were complaints that *Zweimal Amphitryon* was not as powerful as the author's earlier plays and that the action was thin and drawn-out (577, 580, 581). Kaiser, who had been unable to present his ideas effectively, only offered a cool, contrived work (580). The critic for the *St. Galler Tagblatt* (581), sceptical of Zeus's deceit and trickery in defeating Amphitryon, wondered whether these means could banish war. Likewise, the critic for the *N. Z. Z.* (579) considered Zeus's trickery the play's weak point. There was long-lasting, loud applause for Lindtberg's production, which seemed appropriate to and worthy of Kaiser's text (578, 579). Diebold, however, was less satisfied. Describing *Zweimal Amphitryon* as a difficult work to produce, he felt that the production had really failed to present the required "Dämmerzustand" between "Sein" und "Schein". He complained that the production was too realistic and that Lukas Ammann (Amphitryon) and Wolfgang Langhoff (Zeus) had been miscast.

The last of Kaiser's plays to be premiered during his lifetime was *Das Floss der Medusa*. Written from 1940–43, it again deals with the problem of war. However, whereas children had offered some hope of a better future in *Gas I*, *Die Spieldose* and *Zweimal Amphitryon*, now Kaiser's vision is far bleaker. Apart from Allan, the children in the lifeboat are no better than adults. Corrupted by religious superstition, they too, like the adults engaged in a bloody war, are capable of murder, as they "sacrifice" one of their

number, Füchslein, because there are thirteen survivors in the same boat. The only slight element of hope is offered by the figure of Allan, the "Neuer Mensch", who, repulsed by the behaviour of his fellow survivors, brings about his own death rather than be saved. Kenworthy writes:

> yet even in *Das Floss der Medusa* the possibility of a brighter future is not entirely excluded. One boy, like Kaiser himself, had seen 'der Menschheit auf den nackten Nabel' – and he chooses rather to die than to live among men after what he had seen: but his very rejection of a brutal world retains its ideal value.[20]

The play's form (a "Vorspiel", seven "Bilder" and a "Nachspiel"), the "crucifixion" scene, the anonymous characters (apart from the three main characters) and the themes owe much to Expressionism.

Kaiser allowed *Das Floss der Medusa* to be premiered at the Basle Stadttheater (24.2.1945) in order to raise money for war refugees. Because of his interest in the production, he also made an exception from his usual behaviour of not attending the premieres of his plays.[21] Still, this was no easy play to produce, since its themes and ideas were those of the adult world, yet the characters were nearly all

---

[20]Kenworthy, p. 98. Schürer interprets the ending more pessimistically: "It seems that, like Christ, he [Allan] has sacrificed himself for the sins of the world, which, however, will never be redeemed. God, creating the world, looked at it after seven days and found it to his liking; Allan, after seven days in the boat – a microcosm of society on the sea of life – knows that it is thoroughly evil, so evil, in fact, that he prefers dying to living in this world. He is the tragically impotent humanist who is totally defeated and can no longer function. Ann is the Antichrist; she uses the forces of religious superstition for her evil purposes" (*Kaiser*, p. 169).

[21]anon., *Basler Nachrichten*, n.d., GKC.

children. Instead of professional actors, Robert Pirk, the director, decided to use a specially created ensemble of Basle schoolchildren. Unfortunately, this production, which was performed twice in Basle (on a Saturday afternoon and then on one evening) and which was also performed at the Zürich Schauspielhaus, aroused little interest in Basle (585). The critic for the local *Arbeiter-Zeitung* (584) was not surprised by the poor attendance at the premiere, considering the problematic nature of Kaiser's play and the fact that it was performed on a Saturday afternoon. Still, there was praise for the disciplined acting of the schoolchildren who had never appeared on stage before (582, 583, 585). For one critic (582), Kaiser's topical, moral drama offered, through the figure of Allan, an element of hope; for another critic (583), this was a deeply pessimistic work.

With the defeat of fascism in 1945, the German theatres turned again to those dramatists like Kaiser who had been banned by the Nazis. Twelve of his plays were premiered after his death on 4.6.1945, mainly by West German provincial theatres, although there was one (student) premiere in Berlin and two premieres in East Germany.[22]

---

[22]These were: *Der Gärtner von Toulouse* (22.12.1945); *Der englische Sender* (as an "Hörspiel", 16.11.1947); *Klawitter* (19.9.1949); *Der Schuss in die Öffentlichkeit* (10.12.1949); *Agnete* (16.12.1949); *Napoleon in New Orleans* (28.1.1950); *Rosamunde Floris* (6.2.1953); *Pygmalion* (16.12.1953); *Bellerophon* (21.11.1953); *Alain und Elise* (1.9.1954), *Schellenkönig* (1.2.1958) and *Das gordische Ei* (21.11.1958).

According to Leroy R. Shaw, over 140 performances of 33 of Kaiser's plays took place from 1945–60.[23] Indeed, there was a renewed interest in Kaiser not only in West Germany but also in Austria, Switzerland and East Germany, where fourteen of his plays were staged during this period. The most frequently performed dramas were *Kolportage*, *Napoleon in New Orleans*, *Der Soldat Tanaka*, *Der Gärtner von Toulouse* and *Der mutige Seefahrer*. The major Expressionist plays *Die Bürger von Calais*, *Gas* and *Von morgens bis mitternachts*, although revived, were not performed to the same extent. Perhaps, not surprisingly, the post-war theatres neglected more radical Expressionist dramas like *Hölle Weg Erde* and demanding, problematic works like *Der gerettete Alkibiades*, *Die jüdische Witwe* and *König Hahnrei*.[24] Worth mentioning are Erwin Piscator's revivals of *Gas* at the Bochum Schauspielhaus (28.9.1958) and *Nebeneinander* at the Hamburg Thalia-Theater (4.5.1959). Merging *Gas I* and *II* into a five-act, two and a half hour production, the "brennende Aktualität"[25] of this *Gas* production could not be ignored in the new atomic age after the bombing of Hiroshima. For

---

[23]The information in this section is based on Shaw's article "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945–1960" and reviews in the GKC.

[24]Cf. Silvia Konecny who writes of *König Hahnrei*: "Heute zählt das Drama sehr zu Unrecht zu den vergessenen Werken Georg Kaisers" ("Georg Kaisers *König Hahnrei*," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 97, 1978, 259).

[25]Gerd Vielhaber, *Kölner Stadtanzeiger*, 7.10.1958. Friedhelm Baukloh wrote: "Den kleinen Gedankensprung, statt 'Gas' 'Atomkraft' zu meinen, tat jeder Zuschauer automatisch. Und so schien dieses 1918 prophetische Stück ein Zeitstück für die Diskussionen von 1958 zu sein [...]" (*Echo der Zeit*, Recklinghausen, 16.11.1958).

Piscator's staging of *Nebeneinander*, Fritz Brauer created a "Simultanbühne", with three different settings on the stage at the same time.[26]

Of the twelve posthumous premieres from 1945–60, eight did not last longer than a single production. Just as Ihering (392, 547) had considered Kaiser's comedies his best stageplays and Kaiser's talents best suited to comedy, Shaw recognised the importance of the comedies for Kaiser's lasting reputation: "Die besten Chancen für Kaisers Verbleib im Repertoire dürften wohl auf dem Gebiet der Komödie liegen."[27] He concluded that there had not been a "Kaiser-Renaissance".[28] Likewise, Manfred Durzak reached a similar conclusion:

> Selbst in den fünfziger Jahren, als sich erste Anzeichen für eine allmähliche Rückkehr seines Werks auf die deutschen Bühnen zeigten [...], setzte keineswegs eine weitreichende Kaiser-Renaissance ein, sondern es blieb bei vereinzelten Wiederaufführungsversuchen. Die Entwicklung, die die Wirkung seines Werks in den sechziger Jahren genommen hat, führte sogar noch zu einer Abschwächung dieser Rezeption. Teilt Kaiser das Schicksal vieler expressionistischer Autoren, die sich gerade durch die postulierte Zeitlosigkeit der ethischen Botschaft in ihrem Werk ihrer Zeit verhaftet und damit als historisch überholt erweisen?[29]

By the end of the 1960's, the Kaiser revival had waned considerably. Steffens writes in 1969: "Neben *Kolportage* wird fast nur noch *Napoleon* heute – mit unterschiedlichem Erfolg aufgrund der ästhetischen Schwierigkeiten des Stücks

---

[26] HA, *Hamburger Abendblatt*, 5.5.1959.
[27] Shaw, p. 78.
[28] Shaw, p. 80.
[29] Durzak, *Das expressionistische Drama*, I, 109.

– gespielt."[30]

---

[30]Steffens, p. 128.

F. Conclusion

In conclusion, it is necessary to return to a theme which has run through the major commentary chapters: to what extent did the political attitudes of contemporary critics influence their views of Kaiser's plays? From a modern perspective, there is a certain temptation to assume that a writer like Kaiser, who had been banned by the Nazis and who had written such anti-militaristic dramas as *Die Bürger von Calais*, *Die Lederköpfe* and *Der Soldat Tanaka*, was universally condemned by the rightwing press and was embraced by leftwing publications. Unfortunately, the historical situation was not quite as simple.

It is true that the Catholic magazine *Hochland* denounced *Die Bürger von Calais* as "eine unheilbar moderne Dichtung" (6), that the *Völkischer Beobachter*[1] repeatedly condemned Kaiser's plays and that the Nazis protested against *Mississippi* and *Der Silbersee*. Yet the rightwing reaction was not monolithic. Although the *Völkischer Beobachter* was critical of *Konstantin Strobel* (152), *Juana* (215), *Kolportage* (356), *Der mutige Seefahrer* (385), *Zweimal Oliver* (420), *Oktobertag* (461) and *Mississippi* (501), it was more favourable towards *Papiermühle* (439) and *Zwei Krawatten* (476). Also, the reviewer for the Nazi *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer* (518) distanced himself from the behaviour of those over-zealous young party members who had voiced

---

[1]The "Herausgeber" of this "Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Grossdeutschlands" was Adolf Hitler.

their disapproval of *Mississippi* during its performance in Oldenburg. Whereas the Nazis protested against *Der Silbersee* in Magdeburg, accusing Kaiser of advocating class conflict and the Stadttheater of "Kulturbolschewismus", rightwing newspapers elsewhere recognised the revue's conciliatory, ethical aspects. Thus, the contemporary rightwing attitude towards Kaiser was not absolutely consistent.

However, Kaiser also suffered criticism from leftwing and workers' newspapers. As unemployment and the economy worsened towards the end of the 1920's, so too did political attitudes to his works polarise. In general, leftwing critics objected to those of Kaiser's dramas which seemed to escape from social issues during a period of severe social crisis. Kaiser appeared to be avoiding class struggle and ignoring the real issues of the day. The Düsseldorf *Volkszeitung* (528) saw *Mississippi* as a regression to Classical ideas and as symptomatic of the situation in bourgeois literature in that the last sparks of revolutionary commitment were being smothered by dated ideas. *Zweimal Oliver* also illustrated to this paper (407) the bankruptcy of contemporary intellectuals – it was all too easy to escape into madness from the problems of life. The Düsseldorf *Freiheit* (527), accusing Kaiser of falsifying history in *Mississippi*, criticised him for introducing the theme of passive resistance and for adding a religious dimension, instead of presenting the actual armed struggles between the farmers and the government. According to this

paper (492), *Hellseherei* had little importance for working people and only catered to the needs of the bourgeoisie. For the *Sächsische Arbeiter-Zeitung* (429), *Papiermühle* was no better than *Kolportage*, which had already anticipated Kaiser's complete bankruptcy as a writer. Moreover, the Leipzig productions of *Hellseherei* and *Zwei Krawatten* only confirmed this bankruptcy (480). The Leipzig *Arbeiterpolitik* (479) objected to *Zwei Krawatten* since it merely pandered to the complacency of the philistines in that it offered escapist, fairy-tale solutions (lotteries and rich Americans) instead of presenting class struggle. Once more, Kaiser had revealed the decline of bourgeois culture. However, after he had fled into exile, Kaiser's reputation seemed to improve. Now, the critic for the Zürich *Volksrecht* was able to praise *Der Soldat Tanaka* as a work which deserved the respect and gratitude of thinking workers.

As for the major Berlin critics of the Weimar Republic, it is difficult to equate their opinions towards Kaiser's plays with a political attitude. For Thomas Rietzschel, the main feature of the leading bourgeois critics, of the Polgars, Jacobsohns, Kerrs and Iherings, at this time, was their diversity and individualism within a humanistic tradition.[2]

---

[2]Rietzschel writes: "Der Moralist war ein eminent politischer Zeitgenosse ohne Partei, als Statuten dienten ihm die humanistischen Traditionen. Er blieb allein, auch wenn er vier oder fünf Gleichgesinnte neben sich wusste. [...] In der Literaturkritik führte diese Position neben der schon erwähnten Politisierung zu einer auffälligen Pluralität der Meinungen. Zugespitzt könnte man von bürgerlichem Liberalismus in der Kritik sprechen. Die

Frequently journalists by profession, their sparkling literary essays often bore the distinctive stamp of the critic's personality rather than of a dogmatic political or aesthetic ideology. Rietzschel concludes that this sort of criticism entered a crisis around 1930, as political attitudes polarised with the decline of the German economy and as bourgeois intellectuals found themselves increasingly isolated.[3]

Indeed, politically, it would seem rather paradoxical that Alfred Kerr, who, like Kaiser, had to escape from the Nazis into exile (although much earlier, on 15.2.1933), should have been so hostile towards Kaiser, while Herbert Ihering, who could continue writing in Nazi Germany from 1933–35 and who even took over Kerr's job on the *Berliner Tageblatt* after Kerr had emigrated, was favourably disposed towards Kaiser. In the case of Kerr and Ihering, one suspects that their contrasting attitudes towards Kaiser resulted not from political but from aesthetic considerations. Whereas Kerr's interest in Ibsen and Gerhart

---

[3](cont'd)Kritiker beriefen sich kaum auf philosophische Systeme, ästhetische Theorien oder politische Strategien, sondern auf sich und auf überlieferte ethische Wertvorstellungen, was ihrer Kritik dann doch wieder eine gewisse Einheitlichkeit verlieh. Da der Moralist keine politische Kraft sah, die zu seiner Weltanschauung passte, da er sich zudem auf keinen ästhetischen Kanon berufen konnte – einen solchen hatten in Deutschland letztmals die Naturalisten mit einigem Erfolg zu formulieren versucht –, war er gezwungen, seine Subjektivität stärker ins Spiel zu bringen. Sie schien ihm die einzig verlässliche Basis" ("Kritik ohne Massstab? Gedanken zur bürgerlichen Literaturkritik der zwanziger Jahre," *Weimarer Beiträge*, 27, 1981, No. 7, 111).

[3]See Rietzschel, pp. 111–12 and pp. 124–27.

Hauptmann tended to make him intolerant towards the innovations of writers like Kaiser, Ihering, who was much more open-minded and flexible towards modern art, could react to Kaiser far more positively.[4]

When dealing with 585 reviews (and supporting documents) of more than 160 productions of 44 of Kaiser's plays all over the German-speaking countries, it is not possible to conclude with a simple, homogeneous statement. Kaiser's critical reception was far too complex, far too diversified and problematic to be summarised neatly in a short paragraph. In fact, his critical reception tends to mirror Kaiser's complex, contradictory nature as a writer. He was not simply an "Expressionist", not just a pacifist; his attitude to the "Neuer Mensch" was never uniform. The pacifist Kaiser could write plays like *Europa*; in the same year, he could publish the revolutionary *Die Lederköpfe* and the socially escapist *Oktobertag*, and the "Neuer Mensch" of the major Expressionist works could be rejected in plays like *Gats* and *Nebeneinander*, only to return in later works like *Der Soldat Tanaka*. R. H. Thomas' comment in 1938 is equally applicable to Kaiser's "oeuvre" as a whole: "Kaiser was one of the most prolific dramatists of the period and it is difficult to find a formula to unite the multitudinous threads of the forty-two dramas which he had published by 1938."[5]

---

[4]See Rühle, p. 1168 and pp. 1170–71.
[5]R. Samuel and R. H. Thomas, p. 76.

It is to be hoped that the documentation will prove to be of practical assistance to Kaiser scholars. It makes available in a reference work over 500 reviews, mostly unpublished since 1945 and often inaccessible to scholars outside Berlin, Texas and Alberta. These reviews from many different sources (from archives and libraries in Canada, Germany, Switzerland and Austria) have now been brought together in a single volume. In the commentary, I have tried to respond to many of the points raised in the reviews. Perhaps my findings might lead to a renewed preoccupation with Kaiser's comedies and a reevaluation of and renewed interest in neglected works like *Der gerettete Alkibiades*, *Die jüdische Witwe*, *König Hahnrei* and *Die Lederköpfe*? Perhaps also this study will be of interest not only to Kaiser scholars but also to all those concerned with Expressionist drama and the German theatre during a period of social and political turmoil. Finally, one hopes that it has fulfilled Armin Arnold's request:

> Was ebenfalls noch im Argen liegt, ist die Rezeption: Was z. B. Ingrid Schuster und Ingrid Bode für Döblin getan haben (*Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Francke Verlag, Bern und München 1973), müsste endlich auch für Kaiser getan werden.'

However, what is still needed is a study of the post-war period 1945–80. Leroy Shaw's article has made a start but a more detailed and up-to-date study is required...

'A. Arnold, "Vorwort" to *Kaiser Interpretationen*, pp. 5–6.

II. Bibliography

A. Bibliography of Reviews

Der Fall des Schülers Vehgesack

11.2.1915, Uraufführung, Neue Bühne, Vienna.

Polgar, Alfred. *Die Schaubühne*, 11 (1915), 181–82. [1]

Erstaufführung, n.d., Prague.

anon. N.d., n.s., GKC.

Grossbürger Möller

20.11.1915, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

No reviews available.

Die Bürger von Calais

29.1.1917, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 18, No. 4 (17.2.1917), 56–57. [4]

Edschmid, Kasimir. *Neue Zürcher Zeitung*, 4.2.1917. In G. Rühle. *Theater für die Republik 1917–33*. Frankfurt/M.: Fischer, 1967, pp. 54–55. [3]

Simon, Heinrich. *Frankfurter Zeitung*, 30.1.1917. In Rühle, pp. 55–56. [2]

14.10.1917, Neue Bühne, Vienna.

Polgar, Alfred. *Vossische Zeitung* (Berlin), 15.10.1917. In Rühle, pp. 56–57. [5]

[1918], Erstaufführung, Hoftheater, Weimar.

Herwig. *Hochland*, 15, No. 2 (July 1918), 446–48. [6]

[1918], Schauspielhaus, Munich. Dir.: Sinzheimer.

Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 40, 5.10.1918, p. 573.

29.3.1919, Erstaufführung, Altes Theater, Leipzig.

Unger, Hellmuth. *Die schöne Literatur*, 20, No. 8 (12.4.1919), 92. [7]

27.9.1919, Volksbühne, Berlin.

anon. *Vossische Zeitung*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136. [14]

C. F. *Berliner Mittagszeitung*, 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 161.

Falk, Norbert. *B. Z. am Mittag* (Berlin), 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 162. [10]

W. H. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136. [11]

Herrmann-Neisse, Max. *Die neue Schaubühne*, 1, No. 11 (1.11.1919), 354–55.

Hochdorf, Max. *Vorwärts* (Berlin), 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136. [13]

Ihering, Herbert. *Berliner Börsen-Courier*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, pp. 135–36 and in *Von Reinhardt bis Brecht*. Ed. R. Badenhausen. Reinbek: Rowohlt, 1967, pp. 49–51. [9]

Jacobs, Monty. *Vossische Zeitung*, 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, pp. 136–37. [15]

Jacobsohn, Siegfried. *Das Jahr der Bühne*, vol. 9 (1919–20), 16–19. [8]

M. O. *Berliner Morgenpost*, 30.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, pp. 161–62.

K..r. *Berliner Tageblatt*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

K..-r. *Berliner Börsen Zeitung*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136.

K. S. *Deutsche Tageszeitung*, 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 162.

Strecker, Karl. *Tägliche Rundschau* (Berlin), 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, p. 136. [12]

[June 1920], Erstaufführung, Stadttheater, Halle.

anon. *Die schöne Literatur*, 21, No. 14 (3.7.1920), 163.
L. *Volksstimme*, 12.6.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 27, p. 553.
Meyer, Adolf. *Hallische Allgemeine Zeitung*, 13.6.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 27, p. 553. [17]
Sellheim, Erich. *Hallesche Zeitung*, 12.6.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 27, pp. 552–53. [16]

21.11.1928, Erstaufführung, Stadttheater, Osnabrück.

Dr. Hannss. N.d., n.s., GKC.
-hp-. N.d., n.s., GKC.
Dr. Sch. N.d., n.s., GKC.
tz. N.d., n.s., GKC.
-ube-. N.d., n.s., GKC.
H. W. N.d., n.s., GKC.

15.12.1928, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Freiheit*, 21.12.1928. [18]
H. *Düsseldorfer Tageblatt*, 18.12.1928.
Dr. Hendel. *Rhein- und Ruhr-Zeitung* (Duisburg), 19.12.1928.
Dr. K. L. *Dortmunder Generalanzeiger*, 19.12.1928.
L-l. *Volksstimme* (Duisburg), 27.12.1928.
Mai. *Düsseldorfer Nachrichten*, 17.12.1928. [20]
-rz. *Der Mittag*, 17.12.1928.
Schmid, F. *Westdeutsche Landeszeitung* (M. Gladbach), 18.12.1928.
Stolz, Heinz. *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen), 18.12.1928. [19]
M. A. St. *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, 18.12.1928.
-ü-. *Stadtanzeiger* (Cologne), 17.12.1928.
Witthaus, Wernher. *Kölnische Zeitung*, 29.12.1928.

[Jan. 1929], Gastspiel of the Düsseldorf Schauspielhaus, Stadthalle, Mülheim.

A.A. *Der Mittag*, 15.1.1929.
anon. *Kettwiger Zeitung*, 14.1.1929.

Von morgens bis mitternachts

28.4.1917, Uraufführung, Kammerspiele, Munich.

Braungart, Richard. *Münchener Zeitung*, 30.4.1917. In Rühle, pp. 60–61 and in *Erläuterungen und Dokumente – Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts*. Ed. E. Schürer. Stuttgart: Reclam, 1975, pp. 58–59. [22]
Elchinger, Richard. *Münchner Neueste Nachrichten*, 30.4.1917. In Rühle, pp. 58–60 and Schürer, pp. 55–58. [21]
Oberlaender, L. G. *Die schöne Literatur*, 18, No. 11 (26.5.1917), 168–69. [23]
P. S. *Frankfurter Zeitung*, 20.5.1917. In Rühle, pp. 61–62 and Schürer, pp. 59–61.
Steiger, Edgar. *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 1064–65. [24]

27.12.1917, Volksbühne, Vienna.

Salten, Felix. N.d., n.s., GKC and in Schürer, p. 63. [26]
Specht, Richard. *Berliner Börsen-Courier*, 28.12.1917. In Rühle, pp. 62–63 and in Schürer, pp. 61–62. [25]

18.3.1918, Erstaufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

anon. *Die schöne Literatur*, 19, No. 7 (6.4.1918), 80.
Dohse, Richard. *Das Deutsche Drama*, 1, No. 3 (1.7.1918), 255. [27]

31.1.1919, Erstaufführung, Deutsches Theater, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC. [30]
J. A. B. N.d., n.s., GKC. [31]
Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt*, Jan., GKC and in Schürer, pp. 63–66. [29]
Faktor, Emil. N.d., n.s., GKC, incomplete. An abbreviated version is reprinted in Schürer, p. 66. [28]
Herrmann-Neisse, Max. *Die neue Schaubühne*, 1, No. 3 (1.3.1919), 89–90. [32]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 189–92 and in Schürer, pp. 92–94. [33]
Kerr, Alfred. *Die Welt im Drama*. Ed. G. F. Hering. Berlin: Kiepenheuer and Witsch, 1964², pp. 256–58 and in Schürer, pp. 69–72. [34]
J. Kn. 2.2.1919, n.s., GKC.
Knudsen, H. *Die schöne Literatur*, 20, No. 5 (1.3.1919), 56.
P. W. 2.2.1919, n.s., GKC, incomplete.

[1919], Pfauentheater, Zürich. Dir.: Révy.

T. *Neue Züricher Zeitung*, 16.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 124.

[April 1920], Erstaufführung, Neues Schauspielhaus, Königsberg i. Pr.

Goldstein, Ludwig. *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 26.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 20, p. 421. [36]
Karrasch, Alfred. *Ostpreussische Zeitung*, 30.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 20, pp. 421–22. [37]
Wyneken, Hans. *Konigsberger Allgemeine Zeitung*, 26.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 20, pp. 420–21. [35]

14.4.1921, Lessing-Theater, Berlin.

Ihering, H. *Berliner Börsen-Courier*, 16.4.1921. In *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 89–91 and in Schürer, pp. 66–69. [39]
Jacobsohn, S. *Die Weltbühne*, 17 (1921), No. 18, 503–04. [40]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 22, No. 10 (7.5.1921), 126. [38]

[1922], Opernhaus, Hannover. Dir.: Dr. Rolf Roenneke.

Frerking, Johann. 11.3.1922. *Augenblicke des Theaters*. Ed. H. Rischbieter. Velber: Friedrich, 1963, pp. 43–45.

Erstaufführung, Dortmund.

Irmler, Karl (Dr.). N.d., n.s., GKC. [41]

[1924], Schauspielhaus, Leipzig.

Mack, Fritz. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 6.10.1924, GKC and Schürer, pp. 72–74. [42]
Natonek, Hans. *Neue Leipziger Zeitung*, 6.10.1924, incomplete.

[1925], Schillertheater, Berlin.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [44]

anon. (2). N.d., n.s., GKC. [45]
K. A., *Die Zeit* (Berlin), 5.2.1925, GKC and in Schürer, pp. 75–76. [46]
Jacobsohn, S. *Die Weltbühne*, 21 (1925), No. 6, 207–08. [43]
Kubsch, Hugo. *Deutsche Tageszeitung* (Berlin), 4.2.1925, GKC and in Schürer, pp. 74–75. [47]

Schauspielhaus, [Dresden?]. Dir.: Berthold Viertel.

F. Z. N. d., n.s., GKC.

Freie Volksbühne im Metropoltheater, Cologne. Dir.: F. R. Werkhäuser.

Schmits, Walter (Dr.). N.d., n.s., GKC.

Intimes Theater, Nuremberg.

Dr. K. L. N.d., n.s., GKC.

Die neue Bühne. Dir.: Eugen Felber.

P. N.d., n.s., GKC.

Die Koralle

27.10.1917, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

anon. N.d., n.s., GKC. [51]
Büsching, A. *B. Z. am Mittag*, 29.10.1917. [52]
Diebold, Bernhard. *Frankfurter Zeitung*, 29.10.1917. In Rühle, pp. 79–82. [48]
Dbd. [Diebold, B.]. N.d., n.s., GKC. (Longer version of above).
Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 18, No. 24 (24.11.1917), 349–50. [50]
Dohse, Richard. *Das Deutsche Drama*, 1, No. 1 (1.1.1918), 67–68.
Edschmid, Kasimir. *Vossische Zeitung*, 30.10.1917 and *Neue Zürcher Zeitung*, 6.11.1917. In Rühle, pp. 82–83. [49]

27.10.1917, Uraufführung, Kammerspiele, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 46, 17.11.1917, p. 789, incomplete.
Elchinger, R. N.d., n.s., GKC. [54]
Steiger, Edgar. *Das literarische Echo*, 20, No. 5 (1.12.1917), 279–81. [53]

17.1.1918, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC.
Düsel, Friedrich, *Westermanns Monatshefte*, Jg. 62, pp. 91–94. [58]
Engel, Fritz. N.d., n.s., GKC. [62]
Faktor, Emil. *Berliner Börsen-Courier*, 18.1.1918. In Rühle, pp. 83–84. [56]
Handl, Willi. N.d., n.s., GKC. [63]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 7 (1917–18), 94–98. [55]
Kerr, Alfred. *Der Tag* (Berlin), 19.1.1918. In Rühle, pp. 84–86. [57]
Kienzl, Hermann. N.d., n.s., GKC. [60]
Knopf, Julius. N.d., n.s., GKC. [61]
Strecker, Karl. N.d., n.s., GKC. [59]

18/19.6.1918, Gastspiel of the Frankfurt Neues Theater at the Altes Theater, Leipzig.

Michael, Erich. *Die schöne Literatur*, 19, No. 14 (6.7.1918), 152.

1918, Volksbühne, Vienna.

Polgar, Alfred. *Ja und Nein*. II. Berlin: Rowohlt, 1926, 27–29.
Polgar, Alfred. *Die Schaubühne*, 14 (1918), 312–13. [64]

[1920], Kammerspiele, Hamburg.

H. W. F. [H. W. Fischer]. *Neue Hamburger Zeitung*, 5.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 3, pp. 56–57.
gh. *Hamburger Echo*, 5.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 3, p. 55.
C. M.-R. *Hamburger Correspondent*, 5.1.1920. In *Die Kritik*

(1920), No. 3, p. 56.
Piper, Carl Anton (Dr.). *Hamburger Nachrichten*, 5.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 3, pp. 55–56.
R. W. *Altonaer Nachrichten*, 7.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 3, pp. 54–55.
Wagner, Malte (Dr.). *Hamburger Fremdenblatt*, 5.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 3, p. 55.

Neues Schauspielhaus, Königsberg i. Pr.

anon. N.d., n.s., GKC. [65]

Gas I

28.11.1918, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 19, No. 26 (21.12.1918), 269–70. [68]
Diebold, Bernhard. *Frankfurter Zeitung*, 29.11.1918. In Rühle, pp. 125–27. [67]
Diebold, B. *Das literarische Echo*, 21, No. 8 (15.1.1919), 480–81. [66]
dt. *Frankfurter Nachrichten*, 29.11.1918. [70]
M. G., *Kleine Presse* (Frankfurt/M.), 29.11.1918. [69]

28.11.1918, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.11.1918.
anon. *Frankfurter Zeitung*, 5.12.1918.
G. L. *Düsseldorfer Zeitung*, 29.11.1918. [74]
Mai. *Düsseldorfer Generalanzeiger*, 29.11.1918, D-L-A. Abbreviated version in Rühle, pp. 127–28. [71]
K. R., *Lokalzeitung*, 30.11.1918.
Stolz, Heinz (Dr.). *Deutsche Zeitung* (Berlin), 2.12.1918.
Stolz, Heinz (Dr.). *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 2.12.1918. [72]
St. *Volkszeitung*, 29.11.1918.
Stritzko, Joseph. *Freie Presse*, 29.11.1918. [73]
M. V., *Märk. Sprecher*, 6.12.1918.
Voja[?], Max. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 4.12.1918, incomplete.
A. Z., *Hamburger Fremdenblatt*, 2.12.1918.

25.2.1919, Volksbühne, Berlin.

Düsel, Friedrich. *Westermanns Monatshefte*, Jg. 63, pp. 188–90. [79]
Ihering, H. *Berliner Börsen-Courier*, 26.2.1919. In Rühle, pp. 128–29 and in *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 39–41. [76]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 192–95. [75]
Kerr, Alfred. *Der Tag* (Berlin), 27.2.1919. In Rühle, pp. 129–31. [77]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 20, No. 8 (12.4.1919), 91. [78]

17.1.1919, Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig.

Ludwig, Robert. *Die neue Schaubühne*, 1, No. 7 (1.7.1919), 224–25.
Unger, Hellmuth. *Die schöne Literatur*, 20, No. 3 (1.2.1919), 32.

[Sept. 1919], Reussisches Landestheater, Gera. Dir.: Medenwaldt.

anon. *Geraer Zeitung*, 23.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 6, pp. 140–41.
anon. 20 Sept., n.s., GKC.

[Sept. 1919], Städtische Schauspiele, Baden-Baden.

anon. *Badeblatt Baden-Baden*, 27.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 154. [80]

[1919], Stadttheater, Barmen.

Dr. S. B., *Bergisch-Märkische Zeitung* (Elberfeld-Barmen), 4.10.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 8, p. 183.
Schneider, Hanns Walther. *Barmer Zeitung*, 4.10.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 154. [81]

[1919], Schauspielhaus, Hannover. Dir.: Dr. Rönnecke.

M. F., *Hannoverscher Kurier*, 4.10.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 8, p. 196.

[1919], Halberstadt.

Dr. K. *Halberstädter Tageblatt*, 4.10.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 8, p. 193. [82]

[Oct. 1919], Karlsruhe.

W. G. *Badische Landeszeitung* (Karlsruhe), 15.10.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 9, p. 226. [83]

9.11.1919, Erstaufführung, Schauspielhaus, Munich.

anon. *Bayerischer Kurier* (Munich), 10.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 14, p. 371. [86]
R. B. *Münchener Zeitung*, 11.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 14, p. 371.
A. M.-K. *Bayerische Staatszeitung* (Munich), 11.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 13, p. 349. [84]
Kasack, Hermann. *Die neue Schaubühne*, 2, No. 2 (Feb. 1920), 45–46. [87]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 46, 15.11.1919, pp. 705–06. [88]
Wolf. *München-Augsburger Abendzeitung*, 10.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 13, p. 349. [85]

[1919], Deutsches Theater, Stuttgart.

D. *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 4.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 458.

[Dec. 1919], Deutsches Nationaltheater, Weimar.

B. S., *Thüringer Tageszeitung*, 22.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, pp. 18–19. [89]
Schrickel, Leonhard. *Weimarsche Landeszeitung Deutschland*, 22.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, p. 19. [90]

[Dec. 1919], Schauspielhaus, Graz.

Ertler, Bruno (Dr.). *Neues Grazer Abendblatt*, 29.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 3, pp. 52–53. [91]
Möller, Alfred (Dr.). *Tagespost*, 29.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 3, p. 53.

[Jan. 1920], Erstaufführung, Kammerspiele, Hamburg. Dir.: Erich Engel.

H. W. F. *Neue Hamburger Zeitung*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 149.
Piper, Carl Anton (Dr.). *Hamburger Nachrichten*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, pp. 148–49.
Sakheim, Arthur. *Hamburger Volkszeitung*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 149.

[Feb. 1920], Erstaufführung, Schauspielhaus, Dresden.

Kummer, Friedrich. *Dresdner Anzeiger*, 27.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 11, p. 241. [92]
K. R. *Sächsische Staatszeitung*, 27.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 11, pp. 242–43.
Wollf, Julius Ferdinand. *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 11, p. 242. [94]
Zimmermann, Felix (Dr.). *Dresdner Nachrichten*, 28.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 11, pp. 241–42. [93]

[March 1920], Erstaufführung, Stadttheater, Augsburg.

J. V. *Augsburger Postzeitung*, 16.3.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 14, p. 274. [95]
A. W. *Neue Augsburger Zeitung*, 15.3.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 14, p. 274. [96]

[April 1920], Erstaufführung, Stadttheater, Freiburg i. B. Dir.: Fritz Rüthling.

anon. *Freiburger Bote*, 20.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 19, p. 392.
M. B., *Freiburger Zeitung*, 20.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 19, p. 392.

16.6.1920, Erstaufführung, Hessisches Landestheater, Darmstadt. Dir.: Loehr.

anon. *Darmstädter Tagblatt*, 17.6.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 27, p. 552.
Streuber, Albert. *Die schöne Literatur*, 21, No. 14 (3.7.1920), 162–63.

[June 1920], Erstaufführung, Stadttheater, Dortmund. Dir.: W. Maurenbrecher.

Th. Sch. *Dortmunder Zeitung*, 30.6.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 29, p. 585.

[1920], Deutsches Volkstheater, Vienna.

Fontana, Oskar Maurus. *Die neue Schaubühne*, 3, Nos. 2/3 (Feb. 1921), 63.
Polgar, Alfred. *Die Weltbühne*, 16, No. 52 (23.12.1920), 736–37. [97]

7.9.1928, Schillertheater, Berlin.

Degner, Ernst. *Vorwärts* (Berlin), 8.9.1928. [101]
Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt*, 8.9.1928. [105]
-er. N.d., n.s., GKC.
Fechter. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 8.9.1928. [99]
Ihering, H. *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 274–76. [98]
H. K. N.d., n.s., GKC.
Kubsch, Hugo. N.d., n.s., GKC.
Leppmann, Franz. *B. Z. am Mittag*, 8.9.1928. [103]
A. Ltg. *Berliner Nachtausgabe*, 8.9.1928. [102]
R. Nbg. *12 Uhr Blatt* (Berlin), 8.9.1928, incomplete. [100]
Servaes, Franz. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 8.9.1928, incomplete. [104]
-r [Karl Strecker]. *Rostocker Anzeiger*, Sept. 1928.

Erstaufführung, Stadttheater, Nuremberg. Dir.: Otto Liebscher.

anon. N.d., n.s., GKC.
bd. *Nordbayerische Zeitung*, n.d., GKC.
n. N.d., n.s., GKC.

Hölle Weg Erde

5.12.1919, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

H. H. B. *Frankfurter Volkszeitung*, 8.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, pp. 441–42. [112]
Diebold, Bernhard. *Frankfurter Zeitung*, 6.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 442 and in Rühle, pp.

184–87. [106]
Diebold, B. *Das literarische Echo*, 22 (1919–20), 475–76. [107]
Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 20, No. 26 (20.12.1919), 295–96. [108]
Geisenheyner, Max. *Das Mittagsblatt* (Frankfurt/M.), 6.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 441. [110]
Hildenbrandt, Fred. *Frankfurter Nachrichten*, 6.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 441. [111]
Mathern, Carl. N.d., n.s., GKC.
Meier, Josef. *Berliner Börsen-Courier*, No. 575, p. 5. [109]
F. R. *General-Anzeiger* (Frankfurt/M.), 6.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, pp. 442–43. [113]

20.1.1920, Erstaufführung, Lessing-Theater, Berlin.

Bie. *Berliner Börsen-Courier*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 122, partly illegible. [118]
Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, pp. 122–23. [119]
Falk, Norbert. *B. Z. am Mittag*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 123. [120]
W. C. G., *Neue Preussische Zeitung*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, pp. 123–24.
Handl, Willi. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 21.1.1920. In Rühle, pp. 188–89. [115]
Handl, Willi. *Freie Deutsche Bühne*, 1, No. 23 (1.2.1920), 538–41. [116]
Herrmann-Neisse, Max. *Die neue Schaubühne*, 2, No. 3 (March 1920), 81.
Ihering, H. *Der Tag*, 22.1.1920. In Rühle, pp. 187–88. [114]
Jacobs, Monty. *Vossische Zeitung*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 124. [121]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 9 (1919–20), 79–82. [117]
Kienzl, Hermann. N.d., n.s., GKC. [122]
Kubsch, Hugo. *Deutsche Tageszeitung*, 21.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 123.

Gas II

29.10.1920, Uraufführung, Vereinigte deutsche Theater, Brünn.

Dr. G. G., *Volksfreund*, 2.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 822. [124]
El. S. *Tagesbote*, 2.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 822. [123]

13.11.1920, Reichsdeutsche Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

B. N.d., n.s., GKC. [130]
Diebold, Bernhard. *Das literarische Echo*, 23 (1920–21), 393–94. [127]
Diebold, B. *Frankfurter Zeitung*, 15.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 49, p. 856. [128]
Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 21, No. 25 (4.12.1920), 283–84. [125]
Frank, Rudolf. *Frankfurter Nachrichten*, 15.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 49, pp. 855–56. [129]
Haubach, Theodor. *Die neue Schaubühne*, 3, No. 1 (Jan. 1921), 14–17. [126]

[1920], Erstaufführung, Stadttheater, Magdeburg.

A. A. *Magdeburger Tageszeitung*, 16.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 49, pp. 859–60. [131]

***Gas I* and *II* [1924], Raimund-Theater, Vienna.**

Polgar, A. *Die Weltbühne*, 20, No. 26 (26.6.1924), 894–97 and in *Ja und Nein*, II, 29–34. [132]

Hamburg, Kammerspiele. Dir.: Erich Engel.

anon. N.d., n.s., GKC.

Die Sorina

6.3.1917, Uraufführung, Lessing-Theater, Berlin.

Düsel, Friedrich. Westermanns Monatshefte, Jg. 61, pp. 405–06. [134]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 811–12. [135]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 6 (1916–17), 123–26. [133]
Knopf, Julius. N.d., n.s., GKC. [137]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 18 (1917), 101–02. [138]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 15, 14.4.1917, pp. 256–57. [136]

[1918], Volkstheater, Munich.

Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 37, 14.9.1918, p. 528. [139]

[1919], Erstaufführung, Deutsches Theater, Stuttgart.

d. *Stuttgarter Neues Tageblatt*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 178. [140]
fs. *Süddeutsche Zeitung* (Stuttgart), 30.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 178. [141]

Erstaufführung, Neues Theater.

anon. N.d., n.s., GKC, incomplete.

Die Versuchung

31.5.1917, Uraufführung, Thalia-Theater, Hamburg.

J. K. *Hamburger Fremdenblatt*, 1.6.1917. [143]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 24, 16.6.1917, p. 412. [142]
C. A. P. *Hamburger Nachrichten*, 1.6.1917. [144]

[1919], Schauspielhaus, Cologne.

Stöppler, W. *Rheinische Volkswacht* (Cologne), 13.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 105. [145]

Der Zentaur

23.10.1917, Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M.

Diebold, B. *Das literarische Echo*, 20 (1917–18), 278–79. [147]
Dohse, Richard. *Das deutsche Drama*, 1 (1918), 62–63.
Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 18 (1917), 334–35. [148]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 45, 10.11.1917, p. 774. [146]

[1919], Erstaufführung (*Konstantin Strobel*), Schauspielhaus, Munich.

R. B. N.d., n.s., GKC. [150]
Dr. J. Fr. *Neue Badische Landeszeitung*, 2.8.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, pp. 17–18. [151]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 30, 26.7.1919. p. 435. [149]

9.1.1920 (*Konstantin Strobel*), Schauspielhaus, Munich.

anon. N.d., n.s., GKC. [153]
W. *Völkischer Beobachter*, Jg. 34, 14.1.1920, 3–4. [152]

[1920], Erstaufführung (*Konstantin Strobel*), Intimes Theater, Nuremberg.

bd. *Nordbayerische Zeitung*, n.d., GKC, incomplete. [154]
Rudi, Gustav. *Bayerische Volkszeitung*, 23.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 6, p. 138. [155]

[1921] (*Konstantin Strobel*), Stadttheater, Vienna.

Fontana, Oskar Maurus. *Die neue Schaubühne*, 3, Nos. 8/9 (Dec. 1921), 195.

4.9.1925, Uraufführung (*Margarine*), Komödienhaus, Berlin.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [160]
anon. (2). N.d., n.s., GKC. [162]
F. D. N.d., n.s., GKC. [159]
E. F. N.d., n.s., GKC.
Faktor, Emil. N.d., n.s., GKC. [156]
Falk, Norbert. N.d., n.s., GKC, incomplete. [158]
Fechter. N.d, n.s., GKC. [157]
Wolfradt, Willi. *Das blaue Heft*, 7 (1925), Oct., 9–10. [161]

Rektor Kleist

26.1.1918, Uraufführung, Neues Schauspielhaus, Königsberg.

Goldstein, Ludwig. N.d., n.s., GKC. [166]

Hesse, Otto Ernst. N.d., n.s., GKC, incomplete. [165]
H. W. N.d., n.s., GKC.
Wyneken, Hans. *Berliner Tageblatt*, Feb., GKC. [163]
Wyneken, Hans. *Das literarische Echo*, 20 (1917–18), 717. [164]

[1919], Erstaufführung, Intimes Theater, Nuremberg.

dt. *Fränkischer Kurier* (Nuremberg), 3.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 12, p. 316. [167]
Dr. Ledermann. N.d., n.s., GKC.
n. *Nürnberger Zeitung*, 4.11.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 12, p. 316. [168]

Das Frauenopfer

23.3.1918, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Berliner Tageblatt*, 26.3.1918.
J. v. H. *Theater-Courier*, 25.4.1918.
Hr. *Tageblatt*, 25.3.1918.
M. *Düsseldorfer Generalanzeiger*, 25.3.1918. [169]
Röttger, Karl. *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 30.3.1918. [170]
Stolz, Heinz. *Düsseldorfer Zeitung*, 25.3.1918. [171]
Stolz, Heinz. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 25.3.1918.
A. Z. *Frankfurter Zeitung*, 10.4.1918.

[1919], Stadttheater, Mainz.

anon. *Mainzer Journal*, 20.8.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, p. 16. [172]

[1919], Kammerspiele im Schauspielhaus, Cologne.

F. B., *Kölner Tageblatt*, 28.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, pp. 164–65.
Schmits, Walter (Dr.). *Kölnische Zeitung*, 29.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 7, p. 165. [173]

[1920], Erstaufführung, Bellevuetheater, Stettin.

H. *Generalanzeiger*, 4.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 21, p. 447. [174]

[1920], Erstaufführung, Nationaltheater, Mannheim.

Droop, Fritz. *Mannheimer Tageblatt*, 22.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 488. [176]
Nikolaus, Paul. *Die neue Schaubühne*, 2, No. 8 (Aug. 1920), 224.
Stahl, Ernst Leopold (Dr.). *Neue Badische Landeszeitung*, 22.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, pp. 488–89. [175]

[1920], Erstaufführung, Stadttheater, Essen.

M. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 3.7.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 30, p. 597. [177]

28.3.1922, Schauspielhaus, Kiel.

Lobsien, Wilhelm. *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 988. [178]

11.11.1922, Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig.

H. B., *Kleine Chronik*, 14.11.1922. [179]
Delpy, Egbert (Dr.) (1). *Leipziger Neueste Nachrichten*, 12.11.1922. [181]
Delpy, Egbert (Dr.) (2). *Leipziger Neueste Nachrichten*, 12.11.1922.
Michael, Erich. *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 414.
Richter, Hans Georg. 14.11.1922, n.s., GKC. [180]

12.7.1923, Erstaufführung, Schauspielhaus, Dresden.

Kummer, Friedrich. N.d., n.s., GKC. [182]
F. Z. N.d., n.s., GKC.
Zimmermann, Felix (Dr.). N.d., n.s., GKC, incomplete. [183]
Wollf, Julius Ferdinand. N.d., n.s., GKC, incomplete.

[Dec. 1929], Erstaufführung, Tribüne, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC.
anon. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, n.d., GKC. [186]
anon. *Vossische Zeitung*, n.d., GKC. [187]
anon. (1). *Berliner Morgenpost*, n.d., GKC. [188]

anon. (2). *Berliner Morgenpost*, n.d., GKC.
anon. *Berliner Lokalanzeiger*, n.d., GKC. [189]
anon. *Neue Berliner 12 Uhr-Zeitung*, n.d., GKC. [191]
anon. *Berliner Tageblatt*, n.d., GKC.
anon. *Die Stunde* (Vienna), n.d., GKC. [190]
anon. *Filmkurier*, n.d., GKC.
anon. *Berlin-Steglitzer Anzeiger*, n.d., GKC. [192]
anon. *Der Montag-Morgen* (Berlin), n.d., GKC. [193]
anon. *Die Welt am Montag* (Berlin), n.d., GKC.
anon. *Vorwärts*, n.d., GKC. [194]
anon. *8 Uhr Abendblatt*, n.d., GKC. [195]
anon. *Der Tag*, n.d., GKC.
anon. *Germania*, n.d., GKC. [196]
Burger, Erich. *Berliner Tageblatt*, 24.12.1929. [185]
Ihering, H. Jan. 1930, n.s., GKC, incomplete. [197]
J. M. N.d, n.s., GKC. [184]

Kammerspiele, Kassel. Dir.: Bodo Bronsky.

Scheller, Will. N.d., n.s., GKC.

Drei Einakter – Claudius, Friedrich und Anna and *Juana*

21.10.1918, Uraufführung (Trilogy), Neues Theater, Frankfurt/M.

Diebold, B. *Das literarische Echo*, 21 (1918–19), 287. [198]
Dohse, Richard. *Die schöne Literatur*, 19 (1918), 240. [199]

21.10.1918, Uraufführung (Trilogy), Städtische Schauspiele, Baden-Baden.

No reviews available.

[Feb. 1919], Erstaufführung (Trilogy), Württembergisches Landestheater (Kleines Haus).

D. *Neues Tagblatt*, 1919, GKC, partly illegible. [201]
T. K. *Schwäbischer Merkur* (Stuttgart), 17.2.1919. [200]

16.9.1919, Erstaufführung ("Die Milchstrasse"), Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. N.d., n.s., GKC. [203]
ha. N.d., n.s., GKC. [205]
-n.- *Düsseldorfer Zeitung*, 17.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 107. [204]
-nn. *Düsseldorfer Tageblatt*, 18.9.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 5, p. 107. [202]

15.2.1920, Erstaufführung (*Juana*), Neues Theater, Leipzig.

anon. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202. [208]
W. B. *Freie Presse*, 17.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202. [207]
Michael, F. *Leipziger Tageblatt*, 16.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 9, p. 202. [206]
n. *Leipziger Zeitung*, 16.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 9, pp. 202–03. [209]

[May 1920], Erstaufführung (*Juana*), Kammerspiele, Hamburg.

erka. *Hamburger Echo*, 21.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485. [212]
H. W. F., *Neue Hamburger Zeitung*, 21.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485. [210]
M. W. *Hamburger Fremdenblatt*, 21.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, p. 485. [213]
R. W. *Altonaer Nachrichten*, 22.5.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 23, pp. 484–85. [211]

11.12.1921, (*Friedrich und Anna*), Kleines Theater, Leipzig.

Michael, Erich. *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 47.

7.1.1925, Uraufführung, (*Juana* as an Opera), Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg.

No reviews available.

[1925], Erstaufführung, (*Juana* as an Opera), Nationaltheater, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 50, 10.12.1925, p. 823. [214]
Dr. B. *Völkischer Beobachter*, Jg. 38, 9.12.1925, p. 2. [215]

(*Juana*), **Neue Freie Bühne, Cologne. Dir.: Alfons Godard.**

Schmits, Walter (Dr.). N.d., n.s., GKC.

[After 1924] (*Juana*), Stadttheater, Osnabrück. Dir.: Oskar Fritz Schuh.

anon. N.d., n.s., GKC.
H. Dg. N.d., n.s., GKC.
W. H. N.d., n.s., GKC.
-m-. N.d., n.s., GKC.
-r. N.d., n.s., GKC.
Dr. Rsch. N.d., n.s., GKC.

Der Brand im Opernhaus

16.11.1918, Uraufführung, Kammerspiele, Hamburg.

anon. *Die schöne Literatur*, 19 (1918), 263.
Greter. N.d., n.s., GKC. [216]

16.11.1918, Uraufführung, Stadttheater (Intimes Haus) Nuremberg.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [222]
anon. (2). N.d., n.s., GKC. [224]
Deinhardt, H. (Dr.). N.d., n.s., GKC. [218]
-f-. *Tägliche Rundschau* (Berlin), n.d., GKC. [226]
G. 17 Nov., n.s., GKC. [221]
Hampe, Theodor. *Das literarische Echo*, 21 (1918–19), 353–54. [217]
k. N.d., n.s., GKC. [220]
jm. N.d., n.s., GKC. [223]
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 4, 25.1.1919, p. 51.
-ö-. N.d., n.s., GKC. [219]
Ps. N.d., n.s., GKC. [225]

26.11.1918, Uraufführung (revised version), Kleines Schauspielhaus, Charlottenburg, Berlin.

Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 8 (1918–19), 167. [227]
Kienzl, Hermann. N.d., n.s., GKC. [228]

Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 19 (1918), 259–60. [229]

[1919], Gastspiel presented by Erich Ziegel and Mirjam Horwitz, Kammerspiele, Munich.

Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 25, 21.6.1919, pp. 355–56.

Oct. 1919, Alberttheater, Dresden.

Günther, Alfred. *Die neue Schaubühne*, 1, No. 12 (Dec. 1919), 389–90.

[1919], Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters, Vienna.

O. M. F. N.d., n.s., GKC. [230]
p. f. *Der Neue Tag* (Vienna), 3.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460.
A. G. *Arbeiterzeitung* (Vienna), 3.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460.
m. *Neues Wiener Journal*, 2.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 17, p. 460. [231]

[1919], Stadttheater, Bern. Dir.: Carl Ludwig Peppler.

E. H. *Der Bund*, 18.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, pp. 5–6.
K. *Berner Tagblatt*, 18.12.1919. In *Die Kritik* (1919), No. 1, p. 5.

[1920], Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig.

Delpy, Egbert (Dr.). *Leipziger Neueste Nachrichten*, 16.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 18, p. 373.
Delpy, Egbert (Dr.). N.d., n.s., GKC. [232]
Natonek, Hans. *Leipziger Zeitung*, 15.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 18, p. 374. [233]
Natonek, Hans. *Die neue Schaubühne*, 2, No. 5 (May 1920), 133. [234]
Richter, Hans Georg. *Leipziger Tageblatt*, 16.4.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 18, pp. 373–74. [235]

[1920], Pfauentheater, Zürich.

-nn. *Neue Zürcher Nachrichten*, 16.9.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 41, p. 735.

30.9.1921, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Freie Presse*, 2.10.1921.
anon. *Kölnische Zeitung*, 6.10.1921.
anon. *Freiheit*, 2.10.1921. [236]
anon. *Krefelder Zeitung*, 29.11.1921.
Franken. *Volkszeitung*, 5.10.1921. [237]
G. *Düsseldorfer Zeitung*, 2.10.1921.
H. *Niederrheinischer Bote*, 15.10.1921.
G. K. *Düsseldorfer Tageblatt*, 2.10.1921.
H. W. K. *Lokalzeitung*, 7.10.1921.
Lehmann, Karl (Dr.). *Frankfurter Zeitung*, 5.10.1921.
O. A. Sch. *Düsseldorfer Nachrichten*, 2.10.1921.
Schreiner. *Der Bürger*, 1.10.1921.
Stolz, Heinz (Dr.). *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 1.10.1921.
-Tas.- *Berliner Börsen-Courier*, 12.10.1921.

[1925], Staatliches Schauspielhaus, Berlin.

Falk, Norbert. *B. Z. am Mittag*, 4.6.1925. [243]
Fechter. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5.6.1925. [238]
E. M. 5.6.1925, n.s., GKC. [242]
Mysing. N.d., n.s., GKC, partly illegible. [240]
Pinthus, Kurt. *8 Uhr Abendblatt*, 4.6.1925. [239]
W. St. 4.6.1925, n.s., GKC. [241]

[1925], Schauspielhaus, Bremen.

ko. *Weserzeitung* (Bremen), 10.6.1925.
Lindemann. N.d., n.s., GKC, incomplete.

Cologne, Kammerspiele, n.d.

anon. N.d., n.s., GKC, incomplete.
Schmits, Walter (Dr.). N.d., n.s., GKC.

[1925], Erstaufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M.

anon. N.d., n.s., GKC.
Diebold, Bernhard. *Frankfurter Zeitung*, 9.2.1925, incomplete.

Der gerettete Alkibiades

29.1.1920, Uraufführung, Residenz-Theater, Munich.

anon. *Das Kabel* (Berlin), No. 3, 1920, GKC. [247]
anon. *Das Bayerische Vaterland*, 2.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 8, p. 181. [250]
anon. *Neue Zeitung*, 4.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 8, p. 181, incomplete.
Dr. HB. *Münchener Zeitung*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 156. [253]
Dachs, J. *Bayerischer Kurier*, 31.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 156.
Elchinger, Richard. *Münchner Neueste Nachrichten*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 8, p. 181. [251]
G. *Berliner Börsen-Courier*, 3.2.1920, incomplete. [246]
Greeven, E. A. *Das literarische Echo*, 22 (1919–20), 733. [248]
Martens, Kurt. *Das junge Deutschland*, 3 (1920), 168. [245]
Mensi-Klarbach, Alfred. *Bayerische Staatszeitung*, 31.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, pp. 155–56. [249]
Oberlaender, L. G. *Die schöne Literatur*, 21 (1920), 76.
Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 6, 7.2.1920, p. 85. [244]
Wolf. *München-Augsburger Abendzeitung*, 30.1.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 156. [252]

[1920], Erstaufführung, Württembergisches Landestheater, Stuttgart.

anon. *Das Kabel*, No. 3, 1920, GKC.
anon. *Berliner Börsen-Kurier*, 2.2.1920. [254]
D. *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 3.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160. [255]
T. K. *Schwäbischer Merkur*, 1.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160. [256]
H. M. *Württemberger Zeitung*, 2.2.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 7, p. 160. [257]

13.5.1922, Stadttheater, Nuremberg.

Decker, Georg. *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 205.

[1924], Darmstadt. Dir.: Kurt Barré.

anon. N.d., n.s., GKC.

Europa

5.11.1920, Uraufführung, Grosses Schauspielhaus, Berlin.

Bie. *Berliner Börsen-Courier*, 6.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818. [268]
F. E. [Fritz Engel]. *Berliner Tageblatt*, 6.11.1920. [258]
Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt*, 7.11.1920, GKC and in *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818. [259]
Faktor, Emil. *Berliner Börsen-Courier*, 6.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 818. [267]
Fechter. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 7.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, pp. 818–19. [266]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 23 (1920–21), 348. [261]
Hochdorf, Max. *Vorwärts*, 6.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 819. [269]
Jacobs, Monty. *Vossische Zeitung*, 6.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, pp. 819–20. [263]
Jacobsohn, S. *Das Jahr der Bühne*, vol. 10 (1920–21), 46–49. [270]
Kasack, Hermann. *Die neue Schaubühne*, 2 (1920), 331–32. [260]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 21 (1920), 299. [262]
M. M. *Vossische Zeitung*, 6.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 820. [264]
Strecker, Karl. *Tägliche Rundschau*, 7.11.1920. In *Die Kritik* (1920), No. 47, p. 819. [265]

Die jüdische Witwe

31.1.1921, Uraufführung, Landestheater, Meiningen.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [272]
anon. (2). N.d., n.s., GKC. [273]
K. H. L. 2.2.1921, n.s., GKC. [271]

7.11.1925, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [276]
anon. (2). N.d., n.s., GKC, incomplete. [277]

Bie, Oscar (Prof. Dr.). N.d., n.s., GKC. [275]
Eloesser, Arthur. *Das blaue Heft*, 7 (1925), 144–46. [280]
Faktor, Emil. N.d., n.s., GKC. [274]
Falk, Norbert. N.d., n.s., GKC, incomplete. [278]
Jacobsohn, S. *Die Weltbühne*, 21 (1925), No. 46, 769–70. [279]

Kanzlist Krehler

14.2.1922, Uraufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin.

Düsel, Friedrich. *Westermanns Monatshefte* (1922), pp. 193–94. [286]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 795. [284]
Heilborn, Ernst. N.d., n.s., GKC. [285]
Ihering, H. 15.2.1922. *Von Reinhardt bis Brecht*, pp. 108–09. [281]
Krafft, Erich (Dr.). N.d., n.s., GKC. [282]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 108. [283]

[1922], Kammerspiele des Raimund-Theaters, Vienna.

Fontana, Oskar Maurus. *Die neue Schaubühne*, 4, Nos. 5/6 (June 1922), 153–54. [287]

[1922], Schaubühne, Munich.

Sachse, Otto (Dr.). *Allgemeine Rundschau*, No. 41, 14.10.1922, p. 491. [288]

Der Protagonist

16.3.1922, Uraufführung (Schauspiel), Lobe-Theater, Breslau.

Freund, Erich. *Das literarische Echo*, 24 (1921–22), 987–88. [289]

25.3.1926, Uraufführung (Oper), Staatsoper, Dresden.

No reviews available.

David und Goliath

[1921], Raimund-Theater, Vienna.

Fontana, Oskar Maurus. *Die neue Schaubühne*, 3, Nos. 8/9 (Dec. 1921), 195. [290]

19.3.1922, Uraufführung[?], Stadttheater, Minden/Westf.

W. K. 1922, n.s., GKC. [292]
Krieg, Walter. N.d., n.s., GKC. [291]

11.10.[1922], Landestheater, Karlsruhe.

Raab, Rudolf. *Die schöne Literatur*, 23 (1922), 399.

1.11.1924, Wallner-Theater, Berlin.

anon. *Deutsche Zeitung* (Berlin), 1.11.1924. [293]
anon. *National-Zeitung* (Berlin), 2.11.1924, incomplete. [294]
anon. *Berliner Morgenpost*, 1.11.1924. [295]
anon. N.d., n.s., GKC.
anon. N.d., n.s., GKC, incomplete.
Degner, Ernst. N.d., n.s, GKC. [298]
F. E. *Berliner Tageblatt*, 1.11.1924. [302]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 25 (1924), 485–86.
Leppmann, Franz, *B. Z. am Mittag*, 1.11.1924. [297]
Metzger, Erich. *Deutsche Tageszeitung* (Berlin), 1.11.1924. [296]
Michel, Artur. *Vossische Zeitung*, 1.11.1924. [299]
A. Mü. *Berliner Morgenpost*, 1.11.1924. [301]
Mysing. N.d., n.s., GKC. [300]

[1925], Residenz-Theater, Munich.

Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 5, 29.1.1925, pp. 81–82.
Scharrer, Eduard (Dr.). N.d., n.s., GKC.

Die Flucht nach Venedig

9.2.1923, Uraufführung, Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg.

Decker, Georg. *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 117–18. [304]
Lherman[n?], Jo. N.d., n.s., GKC. [303]
-n. 10 Feb., n.s., GKC. [305]

27.3.1923, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin.

anon. 2 April, n.s., GKC. [308]
Düsel, Friedrich. *Westermanns Monatshefte*, Jg. 67, pp. 407–08. [307]
Engel, Fritz. N.d., n.s., GKC. [310]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 25 (1922–23), 800–01. [306]
Mysing. N.d., n.s., GKC. [309]

[1925], Schauspielhaus, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 43, 22.10.1925, p. 702. [311]

[1929], Gastspiel Agnes Straub, Schauspielhaus, Düsseldorf.

hb. *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, 1.11.1929.
H. K., *Düsseldorfer Tageblatt*, 1.11.1929.
H. W. K. *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 3.11.1929. [312]

Deutsches Theater, Prague.

Lederer, Viktor (Dr.). N.d., n.s., GKC.

Gilles und Jeanne

2.6.1923, Uraufführung, Altes Theater, Leipzig.

anon. N.d., n.s., GKC.
Grothe, Hugo. N.d., n.s., GKC. [315]
Michael, Erich. *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 259. [313]
Witkowski, Georg. *Das literarische Echo*, 25 (1922–23),

1000–02. [314]

Aug. 1924, Dramatisches Theater, Berlin.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [320]
anon. (2). N.d., n.s., GKC. [321]
anon. (3). N.d., n.s., GKC, incomplete.
Ihering, H. 30.8.1924. *Von Reinhardt bis Brecht*. II. Berlin: Aufbau, 1959, 47–49. [316]
Meyerfeld, Max (Dr.). N.d., n.s., GKC. [319]
Mühr, Alfred. N.d., n.s., GKC. [317]
Mysing. N.d., n.s., GKC. [318]

[Jan. 1926], Erstaufführung, Halberstadt.

Dr. Pz. *Halberstädter Zeitung*, 28.1.1926. [322]

Nebeneinander

3.11.1923, Uraufführung, Lustspielhaus Die Truppe, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC. [326]
F. D. N.d., n.s., GKC. [328]
Faktor, Emil. *Berliner Börsen-Courier*, 5.11.1923. In Rühle, pp. 481–83. [323]
Jacobsohn, S. *Die Weltbühne*, 1923. In Rühle, pp. 484–85. [325]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 24 (1923), 439. [327]
Sternaux, Ludwig. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 5.11.1923. In Rühle, pp. 483–84. [324]

17.11.1923, Neues Theater, Frankfurt/M.

Diebold, B. *Das literarische Echo*, 26 (1923–24), 236.

[1924], Raimund-Theater, [Vienna].

Polgar, Alfred. *Die Weltbühne*, 20 (1924), No. 23, 780–82. [329]
Polgar, Alfred. *Ja und Nein*, II, 34–37.

[1924], Kammerspiele, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 2, 10.1.1924, p. 29. [330]
M. N.d., n.s., GKC.

16.4.1925, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Kölnische Zeitung*, 6.5.1925.
anon. *Freiheit*, 23.4.1925.
anon. *Germania*, 20.5.1925.
anon. *Berliner Börsen-Courier*, 14.5.1925. [334]
anon. 20.6.1925, n.s., D-L-A.
h. *Düsseldorfer Zeitung*, 18.4.1925. [332]
H. *Düsseldorfer Tageblatt*, 18.4.1925. [333]
M. *Düsseldorfer Nachrichten*, April 1925. [331]
-pg-. *Kölnische Volkszeitung*, 21.4.1925.

May 1925, Erstaufführung, Schauspielhaus, Cologne.

F. B. N.d., n.s., GKC. [335]
Dr. R. R. N.d., n.s., GKC. [338]
Schmits, Walter (Dr.). N.d., n.s., GKC, incomplete. [337]
Dr. Hz. St. N.d., n.s., GKC. [336]
Wenz, Richard. N.d., n.s., GKC.

10.12.1925, Erstaufführung, Zentraltheater [Dresden?].

L. F. N.d., n.s., GKC, incomplete.
pm. (1). N.d., n.s., GKC.
pm. (2). N.d., n.s., GKC.
Zimmermann, Felix (Dr.). N.d, n.s., GKC, incomplete. [339]

1925, Münster. Dir.: Schultze.

eb-be. N.d., n.s., GKC.
Dr. Egbring. N.d., n.s, GKC.

[1926], Theater in der Klosterstrasse.

H. S-l. N.d., n.s., GKC.

Sept. 1931, Volksbühne, Berlin.

anon. *Westermanns Monatshefte*, Jg. 76, p. 307. [342]

Burger, Erich. *Berliner Tageblatt*, 17.9.1931. [341]
Ihering, H. N.d., n.s., GKC. [340]

Barmen-Elberfeld. Dir.: Dr. Legband.

Ollendorf. N.d., n.s., GKC.

Kammerspiele, Hamburg.

M. A. M. N.d., n.s., GKC.
C. M.-R. N.d., n.s., GKC.
Schabbel, Otto. N.d., n.s., GKC, incomplete.

Staatstheater, Kassel. Dir.: Pape.

anon. N.d., n.s., GKC.

Grosses Haus. Dir.: Dr. Thur Himmighoffen.

anon. N.d., n.s., GKC.

Kolportage

27.3.1924, Uraufführung, Lessing-Theater, Berlin.

Elster, Hanns Martin. N.d., n.s., GKC. [349]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 26 (1923–24), 485. [346]
Ihering, H. *Berliner Börsen-Courier*, 28.3.1924. *Von Reinhardt bis Brecht*, ed. Badenhausen, pp. 163–65 and in Rühle, 514–16. [343]
Jacobsohn, S. *Die Weltbühne*, 20 (1924), No. 15, 479–80. [345]
M. M. N.d., n.s., GKC. [347]
Mysing. N.d., n.s., GKC. [348]
Sternaux, Ludwig. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.3.1924. In Rühle, pp. 513–14. [344]

27.3.1924, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

anon. N.d., n.s., GKC. [350]

Deubel, Werner. *Die schöne Literatur*, 25 (1924), 202–03. [351]

Review of both premieres.

anon. N.d., n.s., GKC. [352]

[1924], Schauspielhaus, Munich. Dir.: Werck.

Oberlaender, L. G. *Allgemeine Rundschau*, No. 21, 22.5.1924, p. 317.

1.10.1924, Erstaufführung, Schauspielhaus, Neustadt [Dresden].

Kummer, Friedrich. N.d., n.s., GKC. [353]
Schönwolf, Karl (Dr.). N.d., n.s., GKC.
Zimmermann, Felix (Dr.). N.d., n.s., GKC. [354]

[1925], Schlossparktheater, Steglitz. Dir.: Erwin Biegel.

Wlide, J.-H. 11.11.1925, n.s., GKC.

[1925], Wallner-Theater, Berlin.

F. Jo. N.d., n.s., GKC.
-ner. 7.12.1925, n.s., GKC. [355]

[1926], Schauspielhaus, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 4, 23.1.1926, p. 63.
J. St-g. *Völkischer Beobachter*, Jg. 39, 15.1.1926, p. 2. [356]

[1928], Theater in der Kommandantenstrasse. Dir.: Hanns Leo Reich.

G. H. *Berliner Morgenpost*, 16.2.1928.

Sept. 1929, Komödie, Berlin.

anon. *Kleines Journal*, 26.9.1929. [360]
Falk, Norbert. *B. Z.*, 17.9.1929. [364]
Ihering, H. 17.9.1929. *Von Reinhardt bis Brecht*. II. Berlin: Aufbau, 1959, 431–34. [357]
Jacobs, Monty. *Vossische Zeitung*, 17.9.1929. [365]
Kerr, Alfred. *Die Welt im Drama*, pp. 255–56. [359]
E. M. *Berliner Morgenpost*, 17.9.1929, incomplete. [361]
Nürnberg, Rolf. *12 Uhr Blatt*, 17.9.1929. [363]
Pinthus, Kurt. *8 Uhr Abendblatt der National-Zeitung*, (Berlin), 17.9.1929. [358]
K. S. [Karl Strecker]. *Rostocker Zeitung*, n.d., GKC. [362]

Neues Theater, Chemnitz. Dir.: Papst.

anon. N.d., n.s., GKC.

Schauspielhaus, Cologne. Dir.: Godard.

Brüggemann, G. A. N.d., n.s., GKC.

Kammerspiele. Dir.: Gustaf Gründgens.

P. Th. H. N.d., n.s., GKC.

Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig. Dir.: Viehweg.

Mendheim, Max (Dr.). N.d., n.s., GKC.

Stuttgart. Dir.: Dr. Curt Elwenspoek.

v. C. N.d., n.s., GKC.

Gats

9.4.1925, Uraufführung, Deutsches Volkstheater, Vienna.

anon. N.d., n.s., GKC. [368]
Arnold, Robert F. *Das literarische Echo*, 27 (1924–25),

544–45. [366]
Lehner, Fritz. *Die schöne Literatur*, 26 (1925), 236–37. [367]
Millenkovich-Morold, Max von. N.d., n.s., GKC. [369]

Thalia-Theater, Hamburg.

anon. N.d., n.s., GKC. [373]
F. N.d., n.s., GKC, incomplete. [372]
Hoffmann, P. Th. (Dr.). 24 Sept., n.s., GKC. [370]
Kühn, Erich. N.d., n.s., GKC. [371]

Der mutige Seefahrer

12.11.1925, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [376]
anon. (2). N.d., n.s., GKC, incomplete.
F. K. N.d., n.s., GKC. [379]
Kummer, Friedrich. N.d., n.s., GKC. [380]
Reichelt, Johannes. *Das literarische Echo*, 28 (1925–26), 231. [374]
Wollf, Julius Ferdinand. *Dresdner Neueste Nachrichten*, 14.11.1925. [375]
F. Z. N.d., n.s., GKC. [377]
Zimmermann, Felix (Dr.). N.d., n.s., GKC. [378]

[1926], Erstaufführung, Deutsches Volkstheater, Vienna.

anon. (1). Jan. 1926, n.s., GKC, incomplete. [382]
anon. (2). N.d., n.s., GKC. [383]
Polgar, Alfred. *Die Weltbühne*, 22 (1926), No. 4, 148–50. [381]

[Jan. 1926], Erstaufführung, Kammerspiele, Munich.

anon. *Allgemeine Rundschau*, No. 4, 23.1.1926, p. 63. [384]
J. St-g. *Völkischer Beobachter*, Jg. 39, 19.1.1926, p. 2. [385]

31.5.1926, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *D. Z. am Sonntag*, 5.6.1926. [388]
anon. *Westdeutsche Woche*, 26.6.1926.
anon. *Freiheit*, 2.6.1926.
anon. *Niederrheinische Volkszeitung*, 5.6.1926.
O. G. *Bergische Zeitung*, 22.6.1926. [390]
h. *Der Mittag*, 1.6.1926. [389]
H. *Düsseldorfer Tageblatt*, 3.6.1926. [387]
M. *Düsseldorfer Nachrichten*, 1.6.1926. [391]
Sch. *Volkszeitung* (Düsseldorf), 5.6.1926.
A. W. *Der Führer* (Düsseldorf), 6.6.1926.
xix. *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 1.6.1926. [386]

[1927], Thaliatheater, Berlin.

Ihering, H. 2.3.1927. *Von Reinhardt bis Brecht*. Ed. Badenhausen, pp. 246–47. [392]

Erstaufführung, Stadttheater (Kammerspiele), Lübeck. Dir.: Karl Heidmann.

Dr. F. J. N.d., n.s., GKC.
Re. N.d., n.s., GKC.
S. N.d., n.s., GKC.

Erstaufführung, Stadttheater, Osnabrück. Dir.: Oskar Fritz Schuh.

anon. (1). N.d., n.s., GKC.
anon. (2). N.d., n.s., GKC.
W. H. N.d., n.s., GKC.
Meyer, Cäcilie. N.d., n.s., GKC.
M. W. N.d., n.s., GKC.

Zweimal Oliver

15.4.1926, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden.

H. Ih. N.d., n.s., GKC. [393]
Ihering, H. *Berliner Börsen-Courier*, 16/17.4.1926. *Von Reinhardt bis Brecht*, II, 212–16. [394]
Reichelt, Johannes. *Das literarische Echo*, 28 (1925–26), 542. [395]
Vesper, Will. *Die schöne Literatur*, 27 (1926), 285. [396]
Wollf, Julius Ferdinand. *Dresdener Neueste Nachrichten*,

n.d., GKC, incomplete.
Zwehl, Hans v. N.d., n.s., GKC. [397]

15.4.1926, Uraufführung, Bochum-Duisburg.

Bd. N.d., n.s., GKC. [398]
M. V. N.d., n.s., GKC. [399]
Sp. *Magdeburger Zeitung*, 22.4.1926. [400]

[15.4.1926, Uraufführung], Barmen-Elberfeld.

H. C. N.d., n.s., GKC. [404]

[15.4.1926], Uraufführung, Thalia-Theater [Hamburg].

anon. N.d., n.s., GKC, incomplete. [405]

15.4.1926, Uraufführung, Stadttheater, Krefeld.

Chr. J. N.d., n.s., GKC. [401]
Dr. K. L. *Generalanzeiger Dortmund*, 18.4.1926. [403]
Sp. *Magdeburger Zeitung*, 22.4.1926. [402]

15.4.1926, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

a. *Runscheider General-Anzeiger*, 22.4.1926.
anon. *Kölnische Zeitung*, 19.4.1926.
anon. *Düsseldorfer Zeitung*, 17.4.1926 and *Der Mittag*, 16.4.1926.
anon. *Thüringer Allgemeine Zeitung* (Erfurt), 21.4.1926.
anon. *Kasseler Neueste Nachrichten*, 28.4.1926. [410]
Bg. 17/18.4.1926, n.s., D-L-A. [413]
Brandt, Hans. *Aufwärts* (Düsseldorf), 30.4.1926 and 2.5.1926. [406]
Felner, Karl von. *Krefelder Zeitung*, 1.5.1926.
H. *Düsseldorfer Tageblatt*, 17.4.1926. [408]
Dr. Hendel. 12.4.1926, n.s., D-L-A. [409]
Hüpgens, Th. N.d., n.s., D-L-A. [414]
Kr. *Berliner Tageblatt*, 16.4.1926.
Dr. K. L. *Generalanzeiger Dortmund*, 18.4.1926.
Dr. K. L. *München-Augsburger Abendzeitung*, 22.4.1926.
M. *Düsseldorfer Nachrichten*, 16.4.1926. [412]
Dr. H. S. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18.4.1926.
S. *Westdeutsche Landeszeitung* (M. Gladbach), 17.4.1926,

incomplete.
S. *Buersche Volkszeitung*, 21.4.1926.
Sch. *Volkszeitung* (Düsseldorf), 5.5.1926. [407]
Sp. *Magdeburger Zeitung*, 22.4.1926.
Sp. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 20.4.1926.
H. St. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 16.4.1926.
-ü-. *Stadtanzeiger der Kölnischen Zeitung*, 16.4.1926. [411]
A. W. *Der Führer*, 17.4.1926.
A. Z. *Frankfurter Zeitung*, 19.4.1926.

15.4.1926, Uraufführungen, Karlsruhe, Mannheim and Oldenburg.

No reviews available.

5.9.1926, Theater in der Königgrätzer Strasse, Berlin.

anon. N.d., n.s, GKC. [418]
v. Eschwege. N.d., n.s., GKC. [417]
E. F. N.d., n.s., GKC.[415]
Faktor, Emil. *Berliner Börsen-Courier*, 7.9.1926, GKC. Abbreviated version in Rühle, 709–10. [416]
Polgar, Alfred. N.d., n.s., GKC. [419]

[1926], Cologne. Dir.: Hermann Albert Schroeder.

-ü-. *Kölner Stadtanzeiger*, 17.5.1926.

[April 1928], Residenz-Theater, [Munich].

Dr. B. *Völkischer Beobachter*, Jg. 41, 22/23.4.1928. [420]

Papiermühle

26.1.1927, Uraufführung, Alberttheater, Dresden.

Distler, Otto. N.d., n.s., GKC. [425]
Kaergel, Hans Christ. *Die schöne Literatur*, 28 (1927), 142. [423]
Polgar, Alfred. *Die Weltbühne*, 23 (15.2.1927), 267–68. [424]
J. R. N.d., n.s., GKC. [422]
Reichelt, Johannes. *Das literarische Echo*, 29 (1926–27), 354. [421]

26.1.1927, Uraufführung, Stadttheater, Aachen.

No reviews available.

[26.1.1927], Uraufführung, Krefeld.

K. H. N.d., n.s., GKC, incomplete. [426]

[26.1.1927], Uraufführung, Schauspielhaus, Leipzig.

anon. *Magdeburger Zeitung*, No. 48, 26 Jan. [430]
anon. *B. Z. am Mittag*, No. 26, 27 Jan. [431]
Balthasar, Fritz. *Berliner Börsen-Courier*, n.d., GKC.
Bb. *Sächsische Arbeiter-Zeitung*, 29.1.1927. [429]
dl. *Dresdner Anzeiger*, No. 66, n.d., GKC.
hgr. *Leipziger Volkszeitung*, No. 23, n.d., GKC. [432]
h. n. *Neue Leipziger Zeitung*, No. 26, n.d., GKC.
Mack, Fritz. *Leipziger Neueste Nachrichten*, No. 28, n.d., GKC. [427]
Natonek, Hans. *Neue Leipziger Zeitung*, No. 27, n.d., GKC. [433]
pl. N.d., n.s., GKC. [428]
Wiegand, Heinrich. *Sächsischer Lokalanzeiger* (Zwickau), 31.1.1927.

28.5.1927, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

Mai, Viktor M. *Düsseldorfer Nachrichten*, 30.5.1927. [435]
Nörrenberg, C. N.d., n.s., GKC. [434]
H. Sch. N.d., n.s., GKC. [436]

[May 1927], Kammerspiele, Berlin.

Eloesser, Arthur. *Die Weltbühne*, 23 (1927), No. 23, 910–11. [438]
Ihering, H. 30.5.1927. *Von Reinhardt bis Brecht*. Ed. Badenhausen, pp. 252–53. [437]

[1927], Erstaufführung, Schauspielhaus, Munich.

J. St-g. *Völkischer Beobachter*, Jg. 40, 13.8.1927. [439]

[1927], Deutsches Volkstheater, Vienna.

Polgar, A. *Die Weltbühne*, 23 (1927), No. 40, 531–32.

Der Präsident

28.1.1928, Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M.

anon. N.d., n.s., GKC.
Deubel, Werner. *Die schöne Literatur*, 29 (1928), 153. [440]
Diebold, B. *Das literarische Echo*, 30 (1927–28), 348. [441]

Komödienhaus, [Berlin?].

Faktor, Emil. N.d., n.s., GKC. [442]

Der Zar lässt sich photographieren

18.2.1928, Uraufführung, Neues Theater, Leipzig.

No reviews available.

Oktobertag

13.3.1928, Uraufführung, Kammerspiele, Hamburg.

Eloesser, Arthur. *Die Weltbühne*, 24 (1928), No. 12, 460–62. [444]
Frankenfeld, A. *Berliner Tageblatt*, 16.3.1928. In Rühle, p. 869. [445]
Liepmann, Heinz. *Die schöne Literatur*, 29 (1928), 268–69. [443]
Otte, P. A. N.d., n.s., GKC. [448]
Pander. N.d., n.s., GKC. [447]
Schabbel, Otto. *Kölnische Zeitung*, 16.3.1928. In Rühle, p. 868. [446]

16.8.1928, Erstaufführung, Staatliches Schauspielhaus, Dresden.

-dt. N.d., n.s., GKC. [453]
Francke, Leo. N.d., n.s., GKC. [449]
Reichardt, Felix (Prof.). N.d., n.s., GKC. [450]
Russo, Wilhelm. N.d., n.s., GKC, incomplete. [451]
K. S. N.d., n.s., GKC. [452]

30.8.1928, Erstaufführung, Kammerspiele, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC. [458]
Eloesser, Arthur. *Vossische Zeitung*, 31.8.1928. In Rühle, 869–71. [459]
Faktor, Emil. N.d., n.s., GKC. [460]
L. H. *Berliner Tageblatt* (Morgen-Ausgabe), 1.9.1928. [456]
Hirsch, Leo. *Berliner Tageblatt* (Abend-Ausgabe), 1.9.1928. [457]
E. K. N.d., n.s., GKC. [454]
Krafft, Erich. N.d., n.s., GKC. [455]

[Sept. 1928], Erstaufführung, Schauspielhaus, [Munich].

W. *Völkischer Beobachter*, Jg. 41, 26.9.1928. [461]

25.9.1928, Erstaufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

No reviews available.

13.10.1928, Neues Theater, Frankfurt/M.

Diebold, B. *Frankfurter Zeitung*, 14.10.1928. In Rühle, pp. 871–73. [462]

[Nov. 1928], Gastspiel of the Düsseldorf Schauspielhaus, Stadthalle, Gelsenkirchen.

W. B. *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung*, n.d., D-L-A.
Drap. *General-Anzeiger für Gelsenkirchen-Buer*, n.d., D-L-A.
bs. *Gelsenkirchener Zeitung*, 22.11.1928.
Z-r. *Volkswille* (Gelsenkirchen), n.d., D-L-A.

[1928], Stadttheater, Flensburg. Dir.: Egon Lindenau.

-o-. N.d., n.s., GKC.

Erstaufführung, Prague. Dir.: Max Liebel.

H. H. N.d., n.s., GKC.

Die Lederköpfe

24.11.1928, Uraufführung, Neues Theater, Frankfurt/M.

anon. N.d., n.s., GKC. [467]
Deubel, Werner. *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 41–42. [463]
Diebold, B. *Das literarische Echo*, 31 (1928–29), 287–88. [465]
Gehrke, M. M. *Die Weltbühne*, 24 (1928), No. 50, 898–99. [464]
Marcuse, Ludwig. N.d., n.s., GKC. [466]

[Feb. 1929], Erstaufführung, Krefeld.

Schlieper, Walter. N.d., n.s, GKC. [468]

Zwei Krawatten

5.9.1929, Uraufführung, Berliner Theater, Berlin.

anon. (1). N.d., n.s., GKC. [471]
anon. (2). N.d., n.s., GKC, incomplete.
Bie, Oscar (1). N.d., n.s., GKC. [474]
Bie (2). N.d., n.s., GKC, partly illegible. [475]
Heilborn, Ernst. *Das literarische Echo*, 32 (1929–30), 44. [469]
Hollaender, Felix. *Lebendiges Theater*. Berlin: Fischer, 1932, pp. 241–44. [473]
Ihering, H. 6.9.1929. *Von Reinhardt bis Brecht*, II, 424–27. [470]
Knudsen, Hans. *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 553.
Strecker, Karl. N.d., n.s., GKC. [472]

[Feb. 1930], Erstaufführung, Kammerspiele, Munich.

anon. *Völkischer Beobachter*, Jg. 43, 7.2.1930. [476]

Dec. 1929, Erstaufführung, Schauspielhaus, Leipzig.

anon. *Leipziger Neueste Nachrichten*, n.d., GKC.
anon. *Sächsische Arbeiter-Zeitung* (Leipzig), No. 301, n.d., GKC. [480]
P. D. *Leipziger Neueste Nachrichten*, No. 3, n.d., GKC.
Delpy, Egbert (Dr.). *Leipziger Neueste Nachrichten*, No. 361, n.d., GKC. [481]
Füldner, Herbert (Dr.). *Leipziger Arbeiter-Politik*, 27.12.1929. [483]
Löbmann, Hugo (Dr.). *Sächsisches Volksblatt* (Leipzig), 3.1.1930.
Natonek, Hans. *Neue Leipziger Zeitung*, No. 361, n.d., GKC. [478]
hgr. *Leipziger Volkszeitung*, 27.12.1929. [482]
E. W. S. *Leipziger Hausfrau*, 1.1.1930. [477]
-tt-. *Arbeiterpolitik* (Leipzig), 3.1.1930, partly illegible. [479]

[Dec. 1932], Augsburg.

anon. *Völkischer Beobachter*, Jg. 45, 18/19.12.1932. [484]

Thalia-Theater. Dir.: Eugen Schulz-Breidow.

E. A. G. N.d., n.s., GKC.

Filmed version, Universum, Berlin.

H. P. N.d., n.s, GKC.

Hellseherei

19.10.1929, Uraufführung, Landestheater, Stuttgart.

anon. *Darmstädter Tageblatt*, 26.10.1929. [486]
Burkert, Helmut. *Die schöne Literatur*, 30 (1929), 616. [485]
B. H. 20 Oct., n.s., GKC. [487]

[19.10.1929], Uraufführung, Kammerspiele, Stadttheater, Lübeck.

anon. N.d., n.s., GKC, incomplete. [489]
S. N.d., n.s, GKC. [488]

19.10.1929, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Rhein- u. Ruhrzeitung* (Duisburg), 22.10.1929, incomplete.
anon. *Benrather Zeitung*, 21.10.1929, incomplete.
anon. *Hannoversches Tageblatt*, 23.10.1929.
anon. *Neue Mannheimer Zeitung*, 22.10.1929.
R. B. *Freiheit*, 21.10.1929. [492]
E. G. *General-Anzeiger* (Oberhausen), 29.10.1929. [500]
H. K. *Düsseldorfer Tageblatt*, 22.10.1929. [494]
H. W. K. *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 26.10.1929.
K. *Berliner Tageblatt*, 20.10.1929.
Keim, H. W. *Das literarische Echo*, 32 (1929–30), 160.
Krüger, A. (Dr.). *Kölner Tageblatt*, 22.10.1929. [491]
Krüger, A. (Dr.). *Thüringer Allgemeine Zeitung* (Erfurt), 25.10.1929.
Dr. W. Ks. *Münsterischer Anzeiger*, 23.10.1929 and Niederrheinische Volkszeitung (Krefeld), 23.10.1929.
Lange, Ed. M. (Dr.). *Kölnische Volkszeitung*, 24.10.1929.
M. N.d., n.s., GKC.
my. *Hamburger Achtuhr Abendblatt*, 21.10.1929.
-ns. *Der Volksfreund* (Aachen), 21.10.1929.
Ny. *Dürener Volkszeitung*, 22.10.1929.
rh. *Rheinische Tageszeitung* (Elberfeld), 22.10.1929 and *Westfälische Landeszeitung* (Münster), 22.10.1929.
S. *Darmstädter Tageblatt*, 26.10.1929 and *Münchener Zeitung*, 22.10.1929.
PS. 14.11.1929, n.s., D-L-A.
Schlieper, Walter. *Berliner Börsen-Courier*, 22.10.1929. [496]
Schmid, Franz. *Westdeutsche Landeszeitung* (Mönchengladbach), 22.10.1929. [497]
Schreiner, Gerth. *Volkszeitung* (Düsseldorf), 21.10.1929. [495]
-sk-. *Weser-Zeitung* (Bremen), 30.10.1929 and *Westfälische Neueste Nachrichten* (Bielefeld), 23.10.1929.
Sp. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.10.1929, *Regensburger Zeitung*, 22.10.1929 and *Magdeburgische Zeitung*, 26.10.1929. [490]
Dr. St. *Der Mittag*, 21.10.1929. [493]
H. St. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 21.10.1929.
-ü-. *Stadtanzeiger* (Cologne), 23.10.1929.
Witthaus, Wernher. *Kölnische Zeitung*, 22.10.1929. [498]
xix. *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, 21.10.1929, incomplete. [499]

Renaissancetheater, Berlin. Dir.: Forster-Larrinaga.

Strecker, Karl. N.d., n.s., GKC.

Mississippi

20.9.1930, Uraufführung, Prinzregenten-Theater, Munich.

Fr. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930.
E. I. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930.
Mayerhofer, Alfred. *Die schöne Literatur*, 31 (1930), 568. [502]
W. R. *Berliner Tageblatt*, 21.9.1930.
Richter, Werner. N.d., n.s., GKC. [503]
Saekel, Herbert. 22 Sept., n.s., GKC. [504]
J. St-g. *Völkischer Beobachter*, Jg. 43, 23.9.1930. [501]

20.9.1930, Uraufführung, Schauspielhaus, Frankfurt/M.

Deubel, Werner. *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930. [507]
E. F. N.d., n.s., GKC. [506]
Geck, R. *Das literarische Echo*, 33 (1930–31), 95–96. [505]
B. S. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930.
S. W. *Der Mittag* (Düsseldorf), 22.9.1930.
W. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930.

20.9.1930, Uraufführung, Stadttheater, Mainz.

ch. *Der Mittag* (Düsseldorf), 22.9.1930. [508]

20.9.1930, Uraufführung, Nationaltheater, Mannheim.

F. D. N.d., n.s., GKC.
Droop, Fritz. *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930. [509]
H. R. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930.

20.9.1930, Uraufführung, Hessisches Landestheater, Darmstadt.

Michel, W. *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930. [510]

20.9.1930, Uraufführung, Staatstheater, Kassel.

Scheller, Will. *Kölnische Zeitung*, 24.9.1930. [511]

20.9.1930, Uraufführung, Wilhelmstheater, Magdeburg.

R. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930. [512]

20.9.1930, Uraufführung, Landestheater, Karlsruhe.

Pl. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930. [513]

20.9.1930, Uraufführung, Stadttheater, Würzburg.

gek. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930. [514]

20.9.1930, Uraufführung, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg.

A. F. N.d., n.s., GKC. [515]
Dr. G. M. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930.

20.9.1930, Uraufführung, Landestheater, Oldenburg.

anon. *Südwestdeutscher Freiheitskämpfer*, 27.9.1930. [518]
Bü. *Oldenburger Landeszeitung*, 27.9.1930. [517]
S. *Hamburger Fremdenblatt*, 23.9.1930. [519]
Wien, Alfred. *Oldenburger Nachrichten*, 22.9.1930 and *Nachrichten für Stadt und Land*, 19.9.1930. [516]

Supplementary documentation.

anon. *Hamburger Echo*, 23.9.1930 and *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930. [521]
anon. *Volksblatt*, 25.9.1930. [525]
anon. *Frankfurter Zeitung*, 23.9.1930 and *Neue Badische Landeszeitung* (Mannheim), 25.9.1930. [524]
anon. *Oldenburger Landeszeitung*, 27.9.1930. [526]
anon. *Elbinger Zeitung*, 24.9.1930. [522]
nn. *Nachrichten für Stadt und Land*, 24.9.1930. [520]
rg. *Gothaer Abendblatt*, 22.9.1930. [523]

20.9.1930, Uraufführung, Schauspielhaus, Düsseldorf.

anon. *Freiheit* (Düsseldorf), 23.9.1930. [527]
anon. *Düsseldorfer Lokalzeitung*, 27.9.1930.
anon. *Mülheimer Generalanzeiger*, 23.9.1930.
anon. *Remscheider Generalanzeiger*, 10.10.1930.
anon. *Regensburger Anzeiger*, 23.9.1930.
anon. *Westfälische Neueste Nachrichten* (Bielefeld), 24.9.1930.
anon. *Die Volksbühne* (Berlin), No. 7, Oct. 1930. [529]
Eulenberg, Till. *Der Wiener Tag*, 25.9.1930.
Felner, Karl von. *Krefelder Zeitung*, 24.9.1930.
Dr. Funk. *Duisburger General-Anzeiger*, 22.9.1930.
Dr. F. G. *Opladener Zeitung*, 23.9.1930.
R. H. *Bergisch-Märkische Zeitung* (Elberfeld), 23.9.1930.
hb. *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, 22.9.1930.
Hoff, Roderich von den. *Dürener Volkszeitung*, 25.9.1930.
Dr. K. L. *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 23.9.1930. [530]
Dr. K. L. *Stuttgarter Neueste Nachrichten*, 22.9.1930.
Kissenkoetter, J. A. *Westfälische Neueste Nachrichten*, 24.9.1930.
Dr. W. Ks. *Münsterischer Anzeiger*, 23.9.1930.
Lange, Eduard M. (Dr.). *Kölnische Volkszeitung*, 28.9.1930.
J. R. M. *Kölner Lokalanzeiger*, 25.9.1930.
-ns. *Volksfreund* (Aachen), 22.9.1930. [531]
K. R. *Hannoversches Tageblatt*, 28.9.1930.
K. R. *Stadtanzeiger* (Cologne), 23.9.1930.
WS. *Düsseldorfer Tageblatt*, 22.9.1930.
W.S. *Berliner Börsen Kurier*, 23.9.1930.
Sch. *Düsseldorfer Nachrichten*, 22.9.1930.
Sch. *Essener Allgemeine Zeitung*, 23.9.1930.
anon. *General-Anzeiger* (Barmen-Elberfeld), 22.9.1930.
Schmid, F. *Westdeutsche Landeszeitung*, 23.9.1930.
Schreiner, Gerth. *Volkszeitung* (Düsseldorf), 22.9.1930. [528]
Sp. *Kasseler Tageblatt*, 23.9.1930, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.9.1930 and *Der Jungdeutsche* (Berlin), 25.9.1930.
Dr. St. *Der Mittag* (Düsseldorf), 22.9.1930.
Stolz, Heinz. *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen), 23.9.1930.
C. W. *Deutscher Theaterdienst* (Berlin), 25.9.1930.
Witthaus, Wernher. *Kölnische Zeitung*, 22.9.1930.
A. Z. *Hamburger Fremdenblatt*, 23.9.1930.
Z-r. 17.10.1930, n.s., D-L-A.

[Oct. 1930], Gastspiel by the Düsseldorf Schauspielhaus, Stadthalle, Gelsenkirchen.

anon. *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung*, 17.10.1930.
Bs. *Gelsenkirchener Zeitung*, 17.10.1930.
P. K. *Generalanzeiger* (Gelsenkirchen), n.d.
Dr. N. *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen), 30.10.1930.

[Nov. 1930], Gastspiel by the Düsseldorf Schauspielhaus, Stadttheater, Hamborn.

anon. *Rhein- und Ruhrzeitung* (Duisburg), 13.11.1930.

[Nov. 1930], Erstaufführung, Volksbühne, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC. [537]
Engel, Fritz. *Berliner Tageblatt*, 15.11.1930. [534]
Faktor, Emil. *Berliner Börsen-Courier*, 15.11.1930. [533]
Falk, Norbert. *B. Z. am Mittag*, 15.11.1930. [532]
Hollaender, Felix. *Lebendiges Theater*, pp. 301–04. [535]
Hollaender, F. *8 Uhr Abendblatt*, 15.11.1930, incomplete. [536]
-St.- N.d., n.s., GKC. [538]

6.11.1930, Erstaufführung, Lübeck. Dir.: Reinhold Singe.

Endres, Fritz. N.d., n.s., GKC.
Dr. S-r. 7.11.1930, n.s., GKC.

[Jan. 1931], Erstaufführung, Bochum. Dir.: Dr. Hans Buxbaum.

Dr. Schimming. *Westdeutsche Woche* (Bochum), 18.1.1931.

König Hahnrei

5.5.1931, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, Berlin.

anon. N.d., n.s., GKC. [545]
Fechter, Paul. N.d., n.s., GKC, incomplete. [542]
Ihering, H. 6.5.1931. *Von Reinhardt bis Brecht*. III. Berlin: Aufbau, 1961, 158–60. [539]
Kn. N.d., n.s., GKC. [544]
og. N.d., n.s., GKC. [543]
Pinthus, Kurt. *8 Uhr Abendblatt*, 6.5.1931. [540]
P. W. *B. Z. am Mittag*, No. 104, n.d., GKC. [541]

Der Silbersee

18.2.1933, Uraufführung, Altes Theater, Leipzig.

anon. *Magdeburgische Zeitung*, 21.2.1933. [549]
H. Ih. N.d., n.s., GKC. [546]
Ihering, H. N.d., n.s., GKC. [547]
ög. *Theater-Tageblatt* (Berlin), 21.2.1933, incomplete. [550]
Witkowski, Georg. *Das literarische Echo*, 35 (1932–33), 398–99. [548]

18.2.1933, Uraufführung, Stadttheater, Erfurt.

h. N.d., n.s., GKC. [551]

18.2.1933, Uraufführung, Stadttheater, Magdeburg.

R. (1). N.d., n.s., GKC. [552]
R. (2). *Magdeburgische Zeitung*, 20.2.1933. [553]
Schab, Günter (Dr.). *Magdeburger Generalanzeiger*, 21.2.1933. [554]

Supplementary documentation.

anon. *Magdeburgische Zeitung*, 22.2.1933. [555]
anon. *Magdeburger Generalanzeiger*, 22.2.1933. [556]
anon. *Magdeburgische Zeitung*, 22.2.1933. [557]
anon. *Magdeburgische Zeitung*, 25.2.1933. [558]
anon. N.d., n.s., GKC. [559]
anon. "Auszug aus dem Verwaltungsbericht der Städtischen Bühnen Magdeburg – Spielzeit 1932–33", n.d., GKC. [560]
Bornhagen, Adalbert. N.d. [post-1945], n.s., GKC. [561]

Adrienne Ambrossat

5.2.1935, Uraufführung, Theater in der Josefstadt, Vienna.

Kraus, René. *Neues Wiener Journal*, 6.2.1935. [562]
Scheyer, Moriz. *Neues Wiener Tagblatt*, 7.2.1935. [563]

Das Los des Ossian Balvesen

26.11.1936, Uraufführung, Burgtheater, Vienna.

Decsey, Ernst. *Neues Wiener Tagblatt*, 27.11.1936. [566]

Lothar, Rudolf. *Neues Wiener Journal*, 27.11.1936. [564]
Salten, Felix. *Neue Freie Presse*, 27.11.1936. [565]

Der Soldat Tanaka

2.11.1940, Uraufführung, Schauspielhaus, Zürich.

anon. *Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee*, 5.11.1940. [568]
anon. *Blätter der Emigration* (Johannesburg), Jan. 1941. [572]
B. *Zürichsee*, 5.11.[1940].
E. Br. *Der Bund* (Bern), No. 526, n.d.
Diebold, Bernhard. *Die Tat*, 5/6.11.1940. [567]
E. *Die Weltwoche*, No. 365, 8.11.[1940].
Kissel. *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, 5.11.1940. [571]
c.l. *Der öffentliche Dienst* (Zürich), 8.11.1941.
-nn. *Neue Zürcher Nachrichten*, 5.11.1940. [569]
R. P. *Arbeiter-Zeitung* (Basle), 2.12.1940.
St. *Sie und Er*, No. 46, n.d.
-tt. *Volksrecht* (Zürich), 9.11.1940. [570]

[Nov. 1940], Gastspiel of the Zürich Schauspielhaus, Stadttheater, Schaffhausen.

anon. *Arbeiter-Zeitung* (Schaffhausen), 30.11.1940.
k. *Schaffhauser Nachrichten*, 30.11.1940.

[1940], Gastspiel of the Zürich Schauspielhaus, Stadttheater, Winterthur.

A. *Der Landbote* (Winterthur), No. 299, n.d., incomplete.
k. *Neues Winterthurer Tagblatt*, No. 300, n.d.
R. *Arbeiterzeitung* (Winterthur), No. 299, n.d.

Die Spieldose

12.10.1943, Uraufführung, Stadttheater, Basle.

Gg. *Basler Nachrichten*, 13.10.1943. [573]
Kl. *National-Zeitung* (Basle), 14.10.1943. [574]
wf. *Arbeiter-Zeitung* (Basle), 16.10.1943. [575]

Zweimal Amphitryon

29.4.1944, Uraufführung, Schauspielhaus, Zürich.

anon. *Basler Nachrichten*, 3.5.[1944].
anon. *Der öffentliche Dienst* (Zürich), 12.5.1944.
B. *Zürichsee-Zeitung* (Stäfa), 2.5.1944. [577]
Bg. *Volksrecht*, 6.5.[1944]. [578]
E. Br. *Der Bund*, 2.5.[1944].
Diebold, Bernhard. *Die Tat*, 2.5.[1944]. [576]
B. K. *Tages-Anzeiger*, 1.5.[1944], incomplete.
H. L. *Der Landbote*, 19.5.[1944].
-nn. *Neue Zürcher Nachrichten*, 3.5.[1944]. [580]
H. W. *St. Galler Tagblatt*, 10.5.1944. [581]
wti. *N. Z. Z.*, 1.5.[1944]. [579]

Das Floss der Medusa

24.2.1945, Uraufführung, Stadttheater, Basle.

Kahler, K. G. and Hans Ehinger. *Basler Jahrbuch 1946*, p. 271. [585]
Gg. *Basler Nachrichten*, 26.2.1945. [583]
kw. *National-Zeitung* (Basle), 27.2.1945. [582]
wf. *Arbeiter-Zeitung* (Basle), 28.2.1945, incomplete. [584]

B. Select Bibliography

Primary

Kaiser, Georg. *Werke*. Ed. W. Huder. 6 vols. Berlin: Propyläen, 1970–72.

Kaiser, Georg. *Briefe*. Ed. Gesa Valk. Berlin: Propyläen, 1980.

Secondary

Angermayer, F. A. "Die Auswirkung deutscher Dramatik im Ausland." *Das literarische Echo*, 26 (1923–24), 132.

Arnold, Armin (ed.). *Interpretationen zu Georg Kaiser*. Stuttgart: Klett, 1980.

Davies, Cecil W. *Theatre for the people. The story of the Volksbühne*. Austin: University of Texas, 1977.

Der Spielplan des Düsseldorfer Schauspielhauses Dumont-Lindemann 1905–32. Düsseldorf: Triltsch, 1963.

Durieux, Tilla. *Eine Tür steht offen*. Berlin: Herbig, 1954.

Durzak, Manfred. *Das expressionistische Drama*. Vol. I. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.

Franck, Hans. "Der Kampf ums Theater," 1.9.1917. *Das literarische Echo*, 19 (1916–17), 1431–32.

Frels, W. *Das literarische Echo*, 27 (1924–25), 125.

Glauert, B. (ed.). *Carl Zuckmayer – Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik*. Frankfurt/M.: Fischer, 1977.

Goltschnigg, D. (ed.). *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1974.

Goltschnigg, D. *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975.

Grimm, Gunter (ed.). *Literatur und Leser*. Stuttgart: Reclam, 1975.

Grimm, G. *Rezeptionsgeschichte*. Munich: Fink, 1977.

Hermand, Jost. "Vom Gebrauchswert der Rezension." In *Kritik der Literaturkritik*. Ed. O. Schwencke. Stuttgart: Kohlhammer, 1973, pp. 32–47.

Hill, C. and R. Ley. *The Drama of German Expressionism. A German-English Bibliography*. New York: AMS, 1970.

Hohendahl, P. U. "Einleitung." *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4 (1974), No. 15, 7–11.

Hohendahl, P. U. (ed.). *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1974.

Holub, Robert C. "The American Reception of Reception Theory." *German Quarterly*, 55 (1982), 80–96.

Iser, W. *Der Akt des Lesens*. Munich: Fink, 1976.

Iser, W. "Der Lesevorgang." In Warning, pp. 253–76.

Iser, W. *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz: Universitätsverlag, 1972³.

Iser, W. "Im Lichte der Kritik." In Warning, pp. 325–42.

Jauss, H. R. "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur." *Poetica*, 7 (1975), 325–44.

Jauss, H. R. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft." In *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970², pp. 144–207.

Jauss, H. R. "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung." In *Positionen der Negativität*. Ed. H. Weinrich. Munich: Fink, 1975, pp. 263–339.

Jauss, H. R. "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode." In Warning, pp. 353–400.

Jauss, H. R. "Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' Rezeptionsästhetik." In Warning, pp. 343–52.

Jones, R. A. "German Drama on the American Stage: The Case of Georg Kaiser." *German Quarterly*, 37 (1964), 17–25.

Kenworthy, B. J. *Georg Kaiser*. Oxford: Blackwell, 1957.

Kimpel, D. and B. Pinkerneil (eds.). *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975.

Konecny, Silvia. "Georg Kaisers *König Hahnrei*." *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 97 (1978), 256–70.

Lewin, L. *Die Jagd nach dem Erlebnis*. Berlin: Verlag die Schmiede, 1926.

Linke, M. *Gustav Lindemann*. Düsseldorf: Triltsch, 1969.

Loram, Ian C. "Georg Kaiser's *Der Soldat Tanaka*.

'Vollendeter Woyzeck'?" *German Life and Letters*, 10 (1956), 43–48.

Müller-Seidel, W. (ed.). *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Munich: Fink, 1974.

Omankowski, W. *Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke*. Berlin: Schneider, 1922.

Naumann, M. (ed.). *Gesellschaft – Literatur – Lesen*. Berlin: Aufbau, 1975².

Nemec, F. and W. Solms (eds.). *Literaturwissenschaft heute*. Munich: Fink, 1979.

Paulsen, W. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Niemeyer, 1960.

Petersen, Klaus. "Das Wort tötet das Leben. Möglichkeiten des Künstlertums in Georg Kaisers Drama *Die Flucht nach Venedig*." *Colloquia Germanica*, 11 (1978), 149–65.

Petersen, Klaus. *Georg Kaiser: Künstlerbild und Künstlerfigur*. Bern: H. Lang, 1976.

Petersen, Klaus. "'Neue Sachlichkeit': Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?" *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 56 (1982), 463–77.

Petzet, W. *Otto Falckenberg: Mein Leben – Mein Theater*. Munich: Zinnen, 1944.

Petzet, W. *Theater – Die Münchner Kammerspiele 1911–72*. Munich: Desch, 1973.

Reese, Walter. *Literarische Rezeption*. Stuttgart: Metzler, 1980.

Reichert, Herbert W. "Nietzsche and Georg Kaiser." In *Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature*. Chapel Hill: University of North

Carolina, 1975, pp. 51–72.

Reinhold, E. and H. A. Pausch (eds.). *Georg Kaiser Symposium*. Berlin: Agora, 1980.

Rietzschel, T. "Kritik ohne Massstab? Gedanken zur bürgerlichen Literaturkritik der zwanziger Jahre." *Weimarer Beiträge*, 27 (1981), No. 7, 103–33.

Samuel, R. and R. H. Thomas. *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910–24)*. 1939; rpt. Philadelphia: Saifer, 1971.

Schlawe, Fritz. *Literarische Zeitschriften*. Vol. I. Stuttgart: Metzler, 1965³.

Schlawe, F. *Literarische Zeitschriften*. Vol. II. Stuttgart: Metzler, 1962.

Schürer, E. *Georg Kaiser*. New York: Twayne, 1971.

Schürer, E. "Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil." In *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945*. Ed. M. Durzak. Stuttgart: Reclam, 1973, pp. 263–81.

Shaw, Leroy R. "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945–1960." *Maske und Kothurn*, 9 (1963), 68–86.

Sokel, Walter H. (ed.). *Anthology of German Expressionist Drama*. New York: Anchor, 1963.

Sokel, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford: University, 1959.

Steffens, W. *Kaiser*. Velber: Friedrich, 1969.

Warning, R. (ed.). *Rezeptionsästhetik*. Munich: Fink, 1975.

Wittkowski, W. "Unbehagen eines Praktikers an der Theorie. Zur Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauss."

Colloquia Germanica, 12 (1979), 1–27.

Wyss, M. (ed.). *Brecht in der Kritik*. Munich: Kindler, 1977.

C. Collections of Reviews

Hollaender, Felix. *Lebendiges Theater*. Berlin: Fischer, 1932.

Ihering, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht*. Ed. R. Badenhausen. Reinbek: Rowohlt, 1967.

Ihering, H. *Von Reinhardt bis Brecht*. Vol. II. Berlin: Aufbau, 1959.

Ihering, H. *Von Reinhardt bis Brecht*. Vol. III. Berlin: Aufbau, 1961.

Kerr, Alfred. *Die Welt im Drama*. Ed. G. F. Hering. Berlin: Kiepenheuer and Witsch, 1964².

Kerr, A. *Theaterkritiken*. Ed. J. Behrens. Stuttgart: Reclam, 1971.

Polgar, Alfred. *Ja und Nein*. Vol. II. Berlin: Rowohlt, 1926.

Rühle, G. *Theater für die Republik 1917–33*. Frankfurt/M.: Fischer, 1967.

Schürer, E. *Erläuterungen und Dokumente. Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts*. Stuttgart: Reclam, 1975.

III. APPENDIX

A. Kaiser Uraufführungen 1915–45

11.2.1915, *Der Fall des Schülers Vehgesack*, Neue Bühne, Vienna, dir.: Emil Geyer.
20.11.1915, *Grossbürger Möller* (earlier version of *David und Goliath*), Schauspielhaus, Düsseldorf.

29.1.1917, *Die Bürger von Calais*, Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer.
6.3.1917, *Die Sorina*, Lessing-Theater, Berlin, dir.: Viktor Barnowsky.
28.4.1917, *Von morgens bis mitternachts*, Kammerspiele, Munich, dir.: Otto Falckenberg.
31.5.1917, *Die Versuchung* (originally called *Die Muttergottes*), Thalia-Theater, Hamburg.
23.10.1917, *Der Zentaur* (later called *Konstantin Strobel*; also appeared later, in a revised version, as *Margarine*), Schauspielhaus, Frankfurt/M., dir.: Gustav Hartung.
27.10.1917, *Die Koralle*, Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer and Kammerspiele, Munich, dir.: Otto Falckenberg.

26.1.1918, *Rektor Kleist*, Neues Schauspielhaus, Königsberg, dir.: Julius Bab.
23.3.1918, *Das Frauenopfer*, Schauspielhaus, Düsseldorf, dir.: Gustav Lindemann.
21.10.1918, *Claudius*, Neues Theater, Frankfurt/M. and Städtische Schauspiele, Baden-Baden.
21.10.1918, *Friedrich und Anna*, Neues Theater, Frankfurt/M. and Städtische Schauspiele, Baden-Baden.
21.10.1918, *Juana*, (Schauspiel), Neues Theater, Frankfurt/M. and Städtische Schauspiele, Baden-Baden.
16.11.1918, *Der Brand im Opernhaus*, Kammerspiele, Hamburg, dir.: Erich Ziegel and Stadttheater (Intimes Haus), Nuremberg, dir.: Dr. Liebscher.
26.11.1918, *Der Brand im Opernhaus* (revised version), Kleines Schauspielhaus, Charlottenburg, Berlin, dir.: Georg Kaiser.
28.11.1918, *Gas I*, Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer and Schauspielhaus, Düsseldorf, dir.: Gustav Lindemann.

5.12.1919, *Hölle Weg Erde*, Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer.

29.1.1920, *Der gerettete Alkibiades*, Residenz-Theater, Munich, dir.: Otto Liebscher.
29.10.1920, *Gas II*, Vereinigte deutsche Theater, Brünn, dir.: Dr. Beer.
5.11.1920, *Europa*, Grosses Schauspielhaus, Berlin, dir.: Karlheinz Martin.

31.1.1921, *Die jüdische Witwe*, Landestheater, Meiningen, dir.: Dr. Ulbrich.

14.2.1922, *Kanzlist Krehler*, Kammerspiele des Deutschen Theaters, Berlin, dir.: Heinrich Herald.
16.3.1922, *Der Protagonist* (Schauspiel), Lobe-Theater, Breslau.
19.3.1922, *David und Goliath* (revised version of *Grossbürger Möller*), [Uraufführung?], Stadttheater, Minden/Westf., dir.: Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch.

9.2.1923, *Die Flucht nach Venedig*, Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg, dir.: Merck.
2.6.1923, *Gilles und Jeanne*, Altes Theater, Leipzig, dir.: Dr. Kronacher.
3.11.1923, *Nebeneinander*, Lustspielhaus Die Truppe, Berlin, dir.: Berthold Viertel.

27.3.1924, *Kolportage*, Lessing-Theater, Berlin, dir.: Emil Lind and Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer.

7.1.1925, *Juana* (Oper), Stadttheater (Intimes Theater), Nuremberg.
9.4.1925, *Gats*, Deutsches Volkstheater, Vienna.
4.9.1925, *Margarine* (revised version of *Der Zentaur*), Komödienhaus, Berlin, dir.: Ralph Arthur Roberts.
12.11.1925, *Der mutige Seefahrer*, Staatliches Schauspielhaus, Dresden, dir.: Josef Gielen.

25.3.1926, *Der Protagonist* (Oper), Staatsoper, Dresden, dir.: Josef Gielen.
15.4.1926, *Zweimal Oliver*, Staatliches Schauspielhaus, Dresden, dir.: Georg Kiesau; Schauspielhaus, Düsseldorf, dir.: Gustav Lindemann; Thalia-Theater, Hamburg, dir.: Röbbeling; Barmen-Elberfeld, dir.: Otto Henning; Bochum-Duisburg, dir.: Viktor Ahlers; Stadttheater, Krefeld, dir.: Ernst Martin; Karlsruhe; Mannheim and Oldenburg.

26.1.1927, *Papiermühle*, Alberttheater, Dresden, dir.: Paul Smolny; Stadttheater, Aachen; Schauspielhaus, Leipzig, dir.: Fritz Viehweg and Krefeld, dir.: Clemens Wrede.

28.1.1928, *Der Präsident* (published earlier as *Der Kongress*), Schauspielhaus, Frankfurt/M., dir.: Buch.
18.2.1928, *Der Zar lässt sich photographieren*, Neues Theater, Leipzig.
13.3.1928, *Oktobertag*, Kammerspiele, Hamburg, dir.: Gustaf Gründgens.
24.11.1928, *Die Lederköpfe*, Neues Theater, Frankfurt/M., dir.: Arthur Hellmer.

5.9.1929, *Zwei Krawatten*, Berliner Theater, Berlin, dir.: Forster-Larrinaga.
19.10.1929, *Hellseherei*, Schauspielhaus, Düsseldorf, dir.: Franz Everth; Kammerspiele, Stadttheater, Lübeck, dir.: Dr. Otto Hahn and Landestheater, Stuttgart, dir.: Elwenstoeck.

20.9.1930, *Mississippi*, Prinzregenten-Theater, Munich, dir.: Karl Hans Böhm; Hessisches Landestheater, Darmstadt, dir.: Karl Ebert; Schauspielhaus, Bremen; Schauspielhaus, Düsseldorf, dir.: Gustav Lindemann; Landestheater, Oldenburg, dir.: Hellmuth Götze; Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, dir.: Arnold Marlé; Wilhelmstheater, Magdeburg; Schauspielhaus, Frankfurt/M., dir.: Eugen Felber; Schauspielhaus, Dresden; Landestheater, Karlsruhe, dir: F. Baumbach; Landestheater, Stuttgart; Staatstheater, Kassel, dir.: Jakob Geis; Stadttheater, Würzburg, dir.: Keller; Stadttheater, Mainz, dir.: Klitsch; Stadttheater, Konstanz and Nationaltheater, Mannheim, dir.: Dr. Gerhard Storz.

5.5.1931, *König Hahnrei*, Staatliches Schauspielhaus, Berlin, dir.: Jürgen Fehling.

18.2.1933, *Der Silbersee*, Altes Theater, Leipzig, dir.: Detlef Sierck; Stadttheater, Erfurt, dir.: Hermann Pfeiffer and Stadttheater, Magdeburg, dir.: Hellmuth Götze.

5.2.1935, *Adrienne Ambrossat*, Theater in der Josefstadt, Vienna, dir.: Otto Preminger.

26.11.1936, *Das Los des Ossian Balvesen*, Burgtheater, Vienna, dir.: Röbbeling.

2.11.1940, *Der Soldat Tanaka*, Schauspielhaus, Zürich, dir.: Franz Schnyder.

12.10.1943, *Die Spieldose*, Stadttheater, Basle, dir.: Robert Trösch.

29.4.1944, *Zweimal Amphitryon*, Schauspielhaus, Zürich, dir.: Leopold Lindtberg.

24.2.1945, *Das Floss der Medusa*, Stadttheater, Basle, dir.: Robert Pirk.

B. Berlin Productions 1915–45

6.3.1917, *Die Sorina*, Uraufführung, Lessing-Theater, dir.: Viktor Barnowsky.

17.1.1918, *Die Koralle*, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, dir.: Felix Hollaender.
26.11.1918, *Der Brand im Opernhaus* (revised version), Uraufführung, Kleines Schauspielhaus, (Charlottenburg), dir.: Georg Kaiser.

31.1.1919, *Von morgens bis mitternachts*, Erstaufführung, Deutsches Theater, dir.: Felix Hollaender.
25.2.1919, *Gas I*, Volksbühne, dir.: Dr. Paul Legband.
27.9.1919, *Die Bürger von Calais*, Volksbühne, dir.: Paul Legband.

20.1.1920, *Hölle Weg Erde*, Erstaufführung, Lessing-Theater, dir.: Viktor Barnowsky.
5.11.1920, *Europa*, Uraufführung, Grosses Schauspielhaus, dir.: Karlheinz Martin.

14.4.1921, *Von morgens bis mitternachts*, Lessing-Theater, dir.: Viktor Barnowsky.

14.2.1922, *Kanzlist Krehler*, Uraufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, dir.: Heinrich Herald.

27.3.1923, *Die Flucht nach Venedig*, Erstaufführung, Kammerspiele des Deutschen Theaters, dir.: Bernhard Reich.
3.11.1923, *Nebeneinander*, Uraufführung, Lustspielhaus Die Truppe, dir.: Berthold Viertel.

27.3.1924, *Kolportage*, Uraufführung, Lessing-Theater, dir.: Emil Lind.
Aug. 1924, *Gilles und Jeanne*, Dramatisches Theater, dir.: Karl Vogt.
1.11.1924, *David und Goliath* (revised version of *Grossbürger Möller*), Wallner-Theater, dir.: Emil Lind.

4.9.1925, *Margarine* (revised version of *Der Zentaur*), Uraufführung, Komödienhaus, dir.: Ralph Arthur

Roberts.
7.11.1925, *Die jüdische Witwe*, Theater am Schiffbauerdamm, dir.: Karlheinz Martin.
[1925], *Von morgens bis mitternachts*, Schillertheater, dir.: Albrecht Joseph.
[1925], *Der Brand im Opernhaus*, Staatliches Schauspielhaus, dir.: Friedrich Neubauer.
[1925], *Kolportage*, Wallner-Theater, dir.: Emil Lind.

5.9.1926, *Zweimal Oliver*, Theater in der Königgrätzer Strasse, dir.: Viktor Barnowsky.

[May 1927], *Papiermühle*, Kammerspiele, dir.: Berthold Viertel.
[1927], *Der mutige Seefahrer*, Thaliatheater, dir.: Josef Gielen.

30.8.1928, *Oktobertag*, Erstaufführung, Kammerspiele, dir.: Robert Forster-Larrinaga.
7.9.1928, *Gas I*, Schillertheater, dir.: Leopold Jessner.

5.9.1929, *Zwei Krawatten*, Uraufführung, Berliner Theater, dir.: Forster-Larrinaga.
Sept. 1929, *Kolportage*, Komödie, dir.: Erich Engel.
[Dec. 1929], *Das Frauenopfer*, Erstaufführung, Tribüne, dir.: Eugen Robert.

[Nov. 1930], *Mississippi*, Erstaufführung, Volksbühne, dir.: Hans Hinrich.

5.5.1931, *König Hahnrei*, Uraufführung, Staatliches Schauspielhaus, dir.: Jürgen Fehling.
Sept. 1931, *Nebeneinander*, Volksbühne, dir.: Karlheinz Martin.